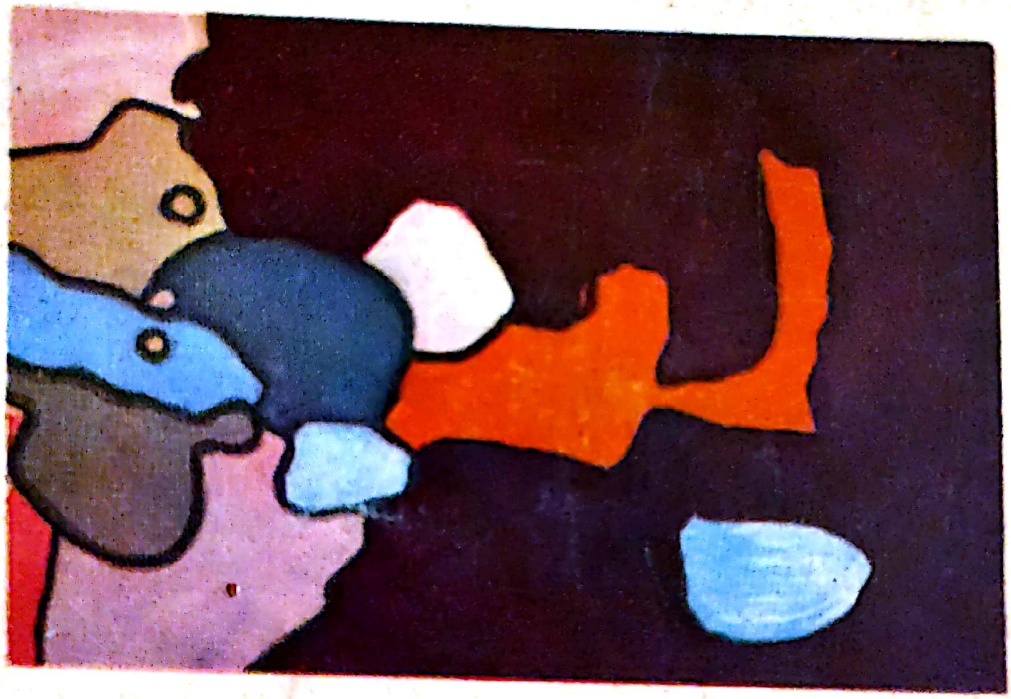
ROMUL

# MUNTEANU



*PRELUDII LA O POETICĂ A ANTIROMANULUI*

Noul roman francez

EE

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973—21—0441—9

Scanned with OKEN Scanner

Romul Munteanu

# PRELUDII LA O POETICĂ A ANTIROMANULUI

## Noul roman francez

Ediția a II-a

EDITURA EMINESCU
1995

Scanned with OKEN Scanner

# ROMANUL, UN GEN PROTEIFORM SAU ÎN CAUTAREA UNEI DEFINIȚII

ORICE cititor care parcurge paginile unei istorii universale a romanului constată cu cea mai mare ușurință că în sfera acestuia sînt înscrise, de-a lungul timpului, opere literare cu structuri extrem de variate, destinate să pună de fiecare dată în circulație semnificațiile cele mai diferite. De la *Dafnis și Cloe*, *Măgarul de aur* și *Satyricon* pînă la *Don Quijote*, *Gargantua și Pantagruel*, *Prințesa de Clèves*, *Candide*, *Wilhelm Meister*, *Pamela*, *Mizerabilii*, *Moș Goriot*, *Educația sentimentală*, *Război și pace*, *Muntele vrăjit*, *Ulise*, *Falsificatorii de bani*, *Greața*, *Ciuma*, *Contrapunct* etc., înregistrăm doar o infimă parte dintr-o imensă suită de opere, înscrise fără ezitare de orice cercetător sub același numitor comun, *romanul*.

Caracterul proteiform al acestui gen literar atît de elastic, care nu s-a dezvoltat în funcție de anumite canoane prestabilite, a făcut ca orice tentativă de a-l defini să nu poată pune în lumină decît unele trăsături extrem de generale.

Referindu-se la semnificația inițială a cuvîntului, Albert Thibaudet preciza că „*Romanul, așa cum numele său îl indică, semnifică o scriere în limba vulgară, prin opoziție cu scrierea normală, cu scrierea propriu-zisă, care în timpul clericilor era redactată în latină*“ [1].

Indicînd așadar la început o scriere în limba populară, deosebită de latina savantă, apoi o separare a textelor latinești de cele redactate în alte limbi „romane“, evidentă în veacul al VIII-lea [2], cuvîntul *roman* denumea pînă în secolul al XII-lea *(Crestien de Troyes)*

[1] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. IV.

[2] R. Bourneuf și R. Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972, p. 6.

și *„istoria care vorbește de romani“* [1]. Dar în același timp, cuvîntul *roman* însemna și limba în care a fost scris un text. Din forma populară „romanz“ derivă și verbul „romancier“ care indica la început „a traduce din latină în franceză“, iar din secolul al XV-lea, „a povesti în franceză.“ [2]

Eludînd semnificația romanelor realizate în antichitate de către scriitorii greci și latini, criticul francez Albert Thibaudet atrage atenția asupra faptului că operele romanești, redactate în proză sau în versuri, într-o anumită limbă romanică, erau destinate mai mult ascultării decît lecturii, deoarece o mare parte a publicului în rîndurile căruia circulau asemenea manuscrise, nu știa să citească.

*„Scrierea în limba romană nu avea un scop în sine, adică în lectura individuală. Ea servește ca sprijin simplu al memoriei în fața unui public. Ea nu asigură legătura cu o literatură scrisă, ci cu o literatură orală. Limba romană nu este limba pe care o citește poporul, pentru simplul motiv că poporul nu știa să citească. Ea este limba pe care o înțelege poporul și în care îi citește un om care este cleric.“* [3]

Circulația pe care au avut-o romanele cavalerești, replica dată acestui gen de literatură romanescă de către Cervantes, interesul stîrnit de *Decameronul* lui Boccaccio și romanul pastoral, la care se poate adăuga succesul din ce în ce mai larg al prozei picarești, reprezintă doar cîteva din aspectele procesului de diversificare a unui gen de creație ce își căuta cu febrilitate universul specific și legile proprii de exprimare a acestuia.

Este cunoscut doar faptul că atît barocul, cît și poetica de factură clasică, acordau o deosebită atenție nor-

[1] G. Jean, *Le Roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 59.
[2] R. Bourneuf și R. Ouellet, *op. cit.*, p. 6.
[3] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 240—241.

Scanned with OKEN Scanner

melor de realizare a operelor literare. Dacă teatrul și poezia se înscriau în sfera unui gen de creație care beneficia de modelele antichității, în funcție de care au putut fi elaborate noi principii, romanul nu era îngrădit de nimic. El nu avea norme prestabilite în antichitate, iar puținele realizări ale scriitorilor greci și latini nu au putut duce la stabilizarea regulilor acestui gen de scriitură. De aceea, într-o epocă de supremație a codurilor poetice, cum a fost cea clasică, era normal să apară și primele tentative de precizare a funcției romanului și a modului său specific de reprezentare a realității. Ni se pare elocvent în acest sens faptul că Pierre Daniel Huet concepe un pretențios *Tratat al romanelor* (1670) în care încearcă să definească acest nou gen literar ce beneficia de o audiență din ce în ce mai largă. Pentru el, romanul reprezintă un tip specific de scriitură artistică, menită să amuze și să-i instruiască pe cititori. Stabilind o anumită echivalență între poeți și prozatori, Huet ajunge la concluzia că *ficțiunile* relatate de romancieri trebuie să fie scrise în proză, nu în versuri, deoarece genul acesta de enunț narativ dă o mai mare libertate autorilor. Ca și alți contemporani ai săi, Huet concepe literatura ca *mimesis*. Dar libertatea pe care o acordă autorul ficțiunilor romanești se întemeiază pe principiul că romanul reprezintă *lucruri care ar fi putut să fie, dar nu au avut loc*.

Construindu-și principiile prin analogie cu acelea ale tragediei, Huet stăruie de asemenea asupra verosimilității evenimentelor din roman, asupra unității de acțiune a acestuia, ca și asupra motivației cauzale a întîmplărilor și a necesității integrării acestora într-o intrigă unitară, susținută de o desfășurare cronologică firească. Romanul trebuie așadar să se constituie ca un corp organic, desăvîrșit, rezultat din proporționarea sa armonioasă.

Dar romanul european înregistrează o remarcabilă perioadă de eflorescență și diversitate a genului abia pe parcursul secolului al XVIII-lea. Voltaire și Diderot,

Fielding și Sterne, Rousseau și Goethe reprezintă doar o parte din rîndurile prozatorilor care fac din roman, alături de teatru, al doilea canal puternic de comunicare cu publicul.

De aceea, întrebarea *ce este romanul* sau care este diferența dintre el, *istorie* și *epopee*, persistă cu o intensitate și mai mare în epoca luminilor.

Raportînd, de pildă, romanul la istorie, Voltaire ajunge la concluzia că aceasta relatează ceea ce s-a întîmplat, în vreme ce un roman bun (arată) ceea ce ar trebui să fie. În același spirit se pronunță și Saint-Marc Girardin care preconizează că *„istoria ne spune ceea ce face umanitatea, iar romanul ne comunică ceea ce aceasta speră sau visează“* [1]. Mult mai semnificativ ni se pare punctul de vedere exprimat de comparatistul francez, Villemain, care introduce criteriul istoric în aprecierea romanului ca o artă a prezentului și a viitorului. După părerea sa, romanul este *„poemul epic al națiunilor moderne“* [2], publicul din vremea sa avînd nevoie de un roman elocvent, pasionant și moral.

Totuși anumite prejudecăți față de roman, privit încă de unii oameni de litere ca o *infraliteratură* de amuzament, destinată unui public superficial, persistă chiar în rîndurile unor prozatori de primă importanță. Ilustrativă în acest sens rămîne poziția lui Diderot care în *Elogiul lui Richardson* scoate în evidență meritele cunoscutului scriitor englez, dar ezită să numească genul acesta de scriitură, *roman*. *„Prin roman s-a înțeles pînă astăzi o țesătură de evenimente himerice și frivole, a căror lectură este periculoasă pentru gust și pentru moravuri. Aș fi dorit din toată inima să se fi găsit o altă denumire pentru operele lui Richardson care înalță spiritul,*

[1] Apud M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 26.
[2] *Op. cit.*, p. 26—27.

*sensibilizează inima și din care respiră de peste tot binele, deși se cheamă tot romane*" [1].

Dar cea mai substanțială contribuție teoretică la elucidarea problemelor romanului din această perioadă, este aceea a lui Friedrich von Blanckenburg din studiul său *Încercare asupra romanului* (1774). Integrîndu-se în spiritul epocii, Blanckenburg consideră și el că romanul trebuie să aibă o funcție educativă, contribuind astfel la formarea moravurilor, a bunului gust și a sensibilității. Ca și comparatistul francez Villemain, Blanckenburg introduce în teoria romanului german criteriul istoric. În felul acesta, teoreticianul german ajunge în mod independent la concluzia întîlnită și la Villemain, din care rezultă că ceea ce a reprezentat *epopeea* pentru greci, constituie astăzi *romanul* pentru cititorul modern.

Dar Blanckenburg încearcă să surprindă specificitatea romanului și diferențele acestuia față de epopee. Dacă eroul de epopee trebuie să fie un tip exemplar, personajul romanesc se impune să fie caracterizat prin trăsăturile rezultate din sensibilitatea sa. Concepînd romanul ca o evoluție a unor caractere umane, Blanckenburg ajunge la concluzia că prozatorul trebuie să aibă în vedere istoria interioară a vieții personajelor, motivația psihologică a actelor acestora, nu simpla aventură amoroasă sau configurarea unor evenimente în sine. Scriitorii citați pentru exemplificare în studiul său sînt Richardson, Fielding, Sterne, Wieland etc.

Într-un moment în care romanul era conceput ca o aglomerare de evenimente externe, Blanckenburg are meritul de a fi atras atenția asupra evoluției psihologice a personajelor, factor esențial în determinarea structurii compoziționale a operei romanești [2].

[1] Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 29.

[2] Vezi întreaga discuție despre teoria romanului german în Karl Migner, *Theorie des modernen Romans*, Stuttgart, Kröner, 1970, p. 24—41.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția artei prozei, ca și a teoriei genului romanesc pune astfel în lumină o continuă deplasare de accente de la intriga, concepută ca o aglomerare de evenimente spre *romanul vieții interioare*. Dar discuțiile despre roman nu evoluează doar în această direcție. Atît teoreticienii genului, cît și scriitorii sînt preocupați de tipul de informație ce poate fi vehiculat în roman, de finalitatea acestuia, ca și de confruntarea universului romanesc cu realitatea, concepută ca o permanentă devenire.

Pe Herder, de pildă, îl impresionează în mod deosebit faptul că dimensiunile neobișnuit de mari ale romanului îi permit prozatorului să pună în circulație informații din domeniul geografiei, a istoriei, a evoluției artelor și mai ales a universului imaginar în care poate să fie transpusă realitatea cotidiană. Pe același plan evoluează în mare măsură și concepția lui Friedrich Schlegel. Este cunoscut doar faptul că pentru esteticianul german, romanul reprezintă „o enciclopedie a întregii vieți spirituale" a individului, arta narativă fiind orientată spre explorarea modului de confesiune a ființei umane, deci spre un gen specific de autobiografie subiectivă, aptă să capete un anumit grad de obiectivitate prin faptul că actul de confesiune a unui anumit personaj se identifică în cele din urmă cu starea de spirit a unor mari categorii de oameni.

Romanul nu ajunge să fie socotit în această perioadă doar o enciclopedie a vieții, ci și un nou gen de artă, investită cu o imensă funcție integratoare. Este semnificativ astfel faptul că Jean Paul precizează în *„Reguli și indicații pentru autorul de romane"* că arta prozei prin dimensiunile sale extrem de largi ajunge să încorporeze în structura sa cele mai variate moduri de scriitură.

Multiplicarea opiniilor despre roman sporește însă în mod sensibil pe parcursul veacului al XIX-lea, cînd și procesul de diversificare a scriiturii romanești a crescut în mod sensibil în comparație cu secolele anterioare.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria romanului francez din veacul trecut este astfel punctată de o suită de profesiuni de credință ale prozatorilor care reprezintă atît progresul lor literar, cît și marile direcții de orientare a prozei din această perioadă. Dacă cercetăm doar prefețele scrise de George Sand, Senancour, B. Constant, Hugo, Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert etc., la unele dintre operele lor, recompunem cu o relativă ușurință imaginea caleidoscopică a acestui gen literar proteiform, a cărui devenire rezultă în mod paradoxal din conștientizarea unor noi limite, ce se cereau a fi depășite.

Numeroși scriitori din această perioadă, ca și din vremea noastră, compară adeseori universul romanesc cu realitatea, reclamînd înnoirea romanului, progresele acestuia în funcție de transformările care au avut loc în viața socială sau modificările ce s-au produs în rîndurile cititorilor. Însăși frecvența unor termeni de referință la roman sau a unor criterii de evaluare a valorii acestuia ca : oglindă a vieții, verosimil, adevăr fictiv și adevăr real sau autentic, moral, frumos, veridic etc., indică problematica în jurul căreia sînt polarizate cele mai multe discuții despre roman, purtate în această perioadă.

Preocupată de finalitatea artei romanești, M-me de Staël o investește cu o anumită funcționalitate morală, evident mult mai cuprinzătoare decît aceea pe care i-o acordau clasicii. Istorie fictivă și autobiografie, romanul reprezintă pentru autoarea *Corinei* și a *Delfinei* o narațiune al cărei text ne permite să descifrăm *misterele existenței.*

Dar cum viața rămîne chiar și pentru cei mai mulți scriitori romantici un punct de referință față de universul imaginar din roman, viziunea prozatorului ca pictor al realității este extrem de frecventă.

Este elocvent în acest sens faptul că un scriitor de genul lui Senancour, pleacă de la premiza că reproducerea mai mult sau mai puțin fidelă a realității trebuie conjugată în permanență cu o anumită morală cu carac-

ter utilitar. În funcție de asemenea criterii, autorul scoate în relief valoarea romanului *Oberman*, operă în care atenția sa este distribuită atît asupra semnificației individului, cît și asupra mediului în care acesta trăiește. Spiritul moral, capacitatea de observare, prezența mediului ambiant etc. reprezintă astfel cîteva din datele constante care revin într-o formă sau alta în prefețele scriitorilor, ispitiți de ideea de a-și exprima în mod explicit programul literar. Configurată în această perioadă, imaginea prozatorului omniscient este adeseori asociată cu aceea a observatorului imparțial. Pentru Benjamin Constant o asemenea comportare a romancierului față de personajele din opera sa reprezintă o credință de prim-ordin. Dar atitudinea aceasta trebuie să capete o rigoare și mai mare în romanul istoric. Alfred de Vigny, de pildă, ajunge la concluzia că în proza istorică, adevărul și fabulosul trebuie să se conjuge în așa fel încît, *adevărul compus*, realizat prin această fuziune, să fie mai puternic decît realitatea.

De altfel, se poate spune că preocuparea pentru adevăr și verosimil reprezintă alte date constante ale micilor arte poetice, sau programe literare, formulate de scriitori pe parcursul veacului trecut [1]. Dar dacă în ultimă instanță, Vigny raportează arta la un anumit concept de frumos ideal, adevărul fiind pentru el o problemă de ordin secundar, pentru Stendhal romanul reprezintă viața reflectată într-o suită de oglinzi. În *Roșu și negru* autorul nu ezită să afirme că *„romanul este o oglindă plimbată de-a lungul unui traseu"*. Dar nu este mai puțin adevărat că pasiunea pentru adevăr, exprimată de romancierul obiectiv, poate fi așa de mare, încît perspectiva majoră din care acesta este relatat să fie puternic estompată. Sainte-Beuve mărturisea că dreptul scriitorului de a zugrăvi viciul trebuie să fie atît de

[1] Pentru cunoașterea opiniilor atît de diverse despre romanul secolului trecut, vezi *Anthologie des préfaces de romans français*, présentation de Herbert S. Gerschman și Kerman B. Whitworth, Paris, 1971, col. 10/18.

Scanned with OKEN Scanner

larg, încît să nu poată fi limitat de nici un fel de criterii de ordin moral.

Spre deosebire de tipul acesta de romancier obiectiv, secolul al XIX-lea scoate cu aceeași putere în relief ipostaza prozatorului angajat, de genul lui George Sand sau Victor Hugo. Este adevărat că și autoarea *Leliei* privește scriitorul ca o oglindă sau ca un fel de mașină, capabilă să calchieze adevărurile mari ale realității înconjurătoare. Dar după părerea sa, nici arta și nici omenirea nu pot progresa doar pe această cale. De aceea, George Sand pledează pentru ideea confruntării adevărurilor reale ale vieții, adeseori urîte și pline de disperare, cu unele adevăruri ideale, capabile să ducă la ameliorarea individului și a societății. *„Noi credem,* scrie ea, *că misiunea artei este o misiune de sentiment și dragoste, că romanul de astăzi va trebui să înlocuiască parabola și apologul din timpurile naive și că artistul are o sarcină mult mai mare și mai poetică decît aceea de a propune cîteva măsuri de prudență spre a atenua spaima pe care o inspiră imaginile sale... Arta nu este numai studiul unei realități pozitive, ea este și căutarea unui adevăr ideal...“*[1]

Discuțiile despre roman demonstrează astfel nu numai dorința de armonizare a adevărului fictiv cu cel real, ci și contradicțiile care pot să apară între *adevărul romanesc* și *adevărul istoric*. Definit în această perioadă mai puțin prin instrumentele sale specifice de reconstituire a vieții, romanul este în primul rînd apreciat prin gradul mai mare sau mai mic de apropiere de realitate, ca și prin atitudinea scriitorului față de aceasta.

Marthe Robert observa pe bună dreptate că în dicționarul Larousse din secolul al XIX-lea se făcea deosebirea între romanul vechi, definit ca o „povestire adevărată sau falsă“ și romanul nou, apreciat ca o „povestire în proză a unor aventuri imaginare, inventată și combinată pentru a-l interesa pe cititor“[2]. În felul acesta

[1] *Op. cit.*, p. 69.
[2] M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, p. 20.

devine evidentă constatarea că în vreme ce romanul tradițional relata fapte mari apropiate de istorie, romanul modern se constituia ca o tentativă de explorare a universului imaginar.

Dar o asemenea definiție, ca și altele, date în diferite dicționare de mai tîrziu, nu sînt de natură să surprindă decît unele aspecte foarte generale ale artei romanești. Fictiv sau autentic, adevărul romanesc nu poate astfel reprezenta un criteriu de deosebire a prozei de alte tipuri de enunțuri literare. De aceea, pe bună dreptate, cei mai mulți romancieri refuză să definească romanul în general, optînd pentru explicarea genului de artă romanescă pe care și-au propus s-o cultive. Prefața (1842) *Comediei umane* a lui Balzac reprezintă una din cele mai impresionante profesiuni de credință a unui mare scriitor, animat de dorința de a explica publicului cititor finalitatea programului său literar, ca și mijloacele sale de realizare.

Pornind de la studiile lui Buffon, Charles Bonnet, Geoffroi Saint-Hilaire despre *speciile zoologice*, Balzac ajunge la concluzia că există și *specii sociale*, care trebuie studiate de romancieri cu rigoarea oamenilor de știință, deși complexitatea acestora este mult mai mare decît a regnului animalier . În primul rînd, prezența hazardului în starea socială a omului face mult mai dificilă explicarea comportamentului acestuia decît a altor vietăți. La aceasta se adaugă luptele dintre oameni, modul lor de comunicare, obiceiurile, îmbrăcămintea etc., a căror reprezentare este mult mai grea decît a lumii inferioare ce îl preocupă pe un anumit zoograf. În atenția romancierului trebuie să stea astfel în permanență atît oamenii, cît și modul în care aceștia își înfățișează lucrurile din mediul ambiant. Pornind de la asemenea obiective ale romancierului, Balzac precizează că așa cum societatea franceză își are un istoric al ei, el nu năzuiește să devină altceva decît secretarul acesteia. *„Descriind inventarul viciilor și al virtuților, adunînd principalele fapte ale pasiunilor, zugrăvind caracterele,*

*alegînd evenimentele semnificative ale societății, compunînd tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene, voi izbuti poate să scriu istoria uitată de atîția istorici, aceea a moravurilor*“ [1].

Nutrind asemenea ambiții, Balzac vede în orice romancier un povestitor al dramelor intime ale omului, un arheolog al obiectelor sociale, un ins capabil să realizeze un nomenclator al profesiilor și totodată să înregistreze binele și răul. La acestea se adaugă preocuparea romancierului pentru a surprinde sensul ascuns al unor pasiuni și evenimente, ca și rațiunea acelui motor social care face ca lumea să se apropie sau să se îndepărteze de bine și frumos.

Confruntat cu o lume minată de vicii, la care nu poate să adere, el ajunge la concluzia că *„timpul imparțialității nu a venit încă...“* [2], iar un scriitor care nu are curajul să satirizeze neajunsurile societății, nu trebuie să scrie.

Tentativele acestea continue de definire a universului romanesc și a funcțiilor scriiturii în proză sînt adeseori asociate cu idei desprinse din domeniul științelor umaniste sau pozitive. Se poate, de altfel, afirma fără nici o ezitare că începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, romanul s-a dezvoltat printr-o continuă achiziție de idei din alte domenii de cercetare, impulsurile date progresului artei romanești venind cînd din științele istorice, sociologie și economie, cînd din științele medicale, psihologie, științele naturii sau filozofie. Cazul cel mai elocvent de romancier din secolul trecut care a încercat să scientizeze metoda prozatorilor de investigare a realității prin analogie cu științele experimentale este acela al lui Zola. Studiul său despre *Romanul experimental* (1880) reprezenta cea mai îndrăzneață tentativă din această perioadă de adoptare a unei metode preluate din *Introducerea în studiul medicinii experimentale* a lui Claude Bernard, în domeniul creației lite-

[1] *Anthologie des préfaces de romans français du XIX-e siècle*, p. 231.
[2] *Op cit.*, p. 236.

rare. Ca și învățatul francez, Zola este convins că anumite experiențe realizate în științele fizice, care duc la determinarea unor fenomene specifice, sînt posibile și în viața intelectuală și afectivă. Observația și experimentul nu trebuie să constituie, așadar, doar instrumentele de cercetare ale savantului, ci și ale romancierului, proza naturalistă fiind după părerea autorului un *„experiment veritabil pe care îl face romancierul asupra omului, folosindu-se de observație"* [1]. Montarea și demontarea „mecanismelor pasiunii" duc la concluzia că legile determinismului funcționează cu multă rigoare și pe acest plan, așa cum funcționează și în domeniul fenomenelor naturii. Din moment ce Zola este convins că „determinismul domină totul", el se străduiește să facă apel în demonstrațiile sale la psihologia științifică, cu aceeași încredere cu care se folosea și de rezultatele *fiziologiei științifice"*. Încrederea sa în fiziologie era așa de mare, încît era profund convins că aceasta va izbuti într-o zi să explice „mecanismul gîndirii și al pasiunilor", ca și „mașina individuală a omului". Preocuparea scriitorului pentru detectarea unor legi, pentru înțelegerea modului de funcționare a unor acte de comportament, îl duce inevitabil spre studiul eredităților și al influenței reciproce dintre individ și mediul ambiant. Convins că metoda experimentală, fundamentată pe asemenea principii va înlocui personajul abstract din roman cu omul natural, Zola nu dorește să explice de fapt cauzele unui act de comportament, ci modul în care acesta se produce. Romancierul experimental nu este astfel un spirit fatalist, ci un spirit determinist. Rezumînd principiile programului pe care încearcă să-l fundamenteze cu rigoarea unui om de știință, Zola scrie: *„Romancierul experimentator este deci acela care acceptă faptele verificate, care arată în om și în societate mecanismul fenomenelor al căror model este știința și care nu lasă să intervină sentimentul său personal decît în sfera fenomenelor al căror mecanism nu este*

[1] *Op. cit.*, p. 315.

*încă fixat, străduindu-se să controleze într-o măsură cît mai mare acest sentiment personal, această idee aprioric, prin observație și experiență.*" [1]

Centrînd preocupările romancierului experimental în această direcție, convins că metoda preconizată va triumfa și în critica literară, ca și în istorie, Zola consideră că preocuparea prozatorilor pentru forma operelor lor este excesivă. Zola nu eludează ideea că geniul scriitorului se găsește și în stilul operei sale, nu numai în conținutul acesteia. Dar semnificativă nu i se pare o anumită retorică a romanului, deoarece el lasă pe acest plan prozatorului libertatea să facă apel la orice stil. Adversitatea sa se manifestă doar față de excesele de lirism, față de infestarea romanului de idealism. Descrierea unor fenomene și obiecte, a reacțiilor individului față de mediul ambiant constituie auxiliarul literar al metodei sale experimentale. Nu trebuie de altfel să uităm că în pofida unor exagerări ale programului zolist, accentuate și mai mult în prefața romanului *Thérèse Raquin*, descrierea reprezintă un procedeu fundamental, la care vor face apel dintr-un alt unghi de vedere și exponenții noului roman.

Invocate în cele mai frecvente cazuri, nevoia de adevăr, de cunoaștere complexă a realităților sociale, de explorare a unor reacții psihologice mai puțin cunoscute, de demonstrare a unor idei, constituie astfel o parte din cauzele care au dus la diversificarea continuă a obiectivelor artei romanești și totodată la metamorfozele cele mai neașteptate ale formelor sale. Referindu-se la această stare de lucruri, Marthe Robert observă că „*Din literatură, romanul face în mod riguros ceea ce vrea: nimic nu îl împiedică să folosească în scopurile sale proprii descrierea, narațiunea, drama, eseul, comentariul, monologul, discursul; nici să fie după plăcerea sa, rînd pe rînd, sau simultan, fabulă,*

[1] *Op. cit.*, p. 360.

*istorie, apolog, idilă, cronică, povestire, epopee; nici o prescripție, nici o interdicție nu vine să-i limiteze alegerea unui subiect, a unui decor, a timpului și a spațiului*" [1].

Într-adevăr, atît dezvoltarea romanului din veacul trecut, dar mai ales a aceluia din secolul nostru, reprezintă cea mai elocventă dovadă că ne găsim în fața unui gen fără limite. De aceea, romanul este definit pînă astăzi în Littré printr-o formulă extrem de elastică, fiind caracterizat ca *„o istorie fictivă, scrisă în proză, în care autorul încearcă să incite interesul prin zugrăvirea pasiunilor, a moravurilor, ca și prin caracterul singular al aventurilor"*.

Dar diversitatea adevărurilor urmărite de prozatori, tipurile de enunțuri narative pentru care au optat, ca și deplasarea continuă de accente de pe eveniment pe personaj, de pe personajul-agent al faptelor pe scenariul de idei, de pe narație pe descripție sau de pe dialog pe monologul interior, duc în același timp la constatarea că romanul nu este numai o artă sintetică, ci și o structură specifică ale cărei părți componente sînt organizate programatic în funcție de o anumită semnificație.

Procesul de reductibilitate a artei romanești la intrigă, personaje și un subiect, localizat într-un anume spațiu și timp, este de natură să scoată în relief doar datele componente comune ale unui anumit gen literar. Dar coeficientul de real și imaginar din roman, ponderea acordată intrigii și personajelor sau mutațiile de accent care au apărut în ultimul veac în structura compozițională a romanului, demonstrează că vitalitatea acestui gen rezultă și dintr-o permanentă capacitate de metamorfozare. Fenomenul acesta a rămas mereu posibil, fiindcă romanul este prin excelență o artă deschisă, receptivă la toate ideile care au putut contribui la evoluția sa. Transformările multilaterale ale romanului au fost, pe de o parte, determinate de necesitatea de a crea

[1] M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, p. 15.

ficțiuni literare credibile, acceptate de spiritul fiecărei epoci, pe de altă parte, de nevoia de a găsi acele structuri compoziționale adecvate acestor noi tipuri de ficțiune romanescă, modificabilă și ea în funcție de filozofia specifică fiecărui moment istoric. Istoria formelor romanești se înscrie în mod inevitabil în procesul mai larg de dezvoltare a artei, civilizației și culturii, relaționarea cu ideile majore ale fiecărei etape istorice constituind un alt factor demn de luat în considerație.

Michel Raimond nota în *Criza romanului* (1967) faptul că „*Puțin cîte puțin, aportul bergsonismului, apoi acela al freudismului, ca și al noii fizici, au pus sub semnul întrebării toate structurile prin care (lumea) trăia. Din punct de vedere psihologic, războiul din 1914 a dat o lovitură de grație unei lumi care se credea încă puternică. Din 1830 pînă după primul război, am văzut cum s-a dezvoltat noțiunea de caracter și de individ. Eul a înțeles în curînd cum scapă înțelegerii sale proprii, fiind minat de conflicte subterane. El a înțeles de asemenea că se folosea de o noțiune despre timp care îi era comodă, dar care masca ceea ce făcea esența vieții, durata. Și iată că știința se amestecă și ea, amintind cu mare zgomot, ceea ce moraliștii au observat adeseori și anume că orice observator este închis într-un punct de vedere limitat și că nimeni nu poate pretinde că posedă o perspectivă omniscientă asupra realului. Contactul cu absolutul a fost definitiv pierdut*“ [1].

Într-adevăr, de la *Bouvard și Pécuchet*, *Educația sentimentală* pînă la *În căutarea timpului pierdut*, *Ulise*, *Procesul*, la care se pot adăuga unele opere ale lui Dos Passos, Faulkner, Virginia Woolf, Gide etc., asistăm la o continuă distanțare a unor romancieri de canoanele tradiționale ale genului. Ea este evidentă atît în modul de abordare a realității și de concepere a universului imaginar, cît și în perspectiva pe care acestea o

[1] M. Raimond, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1967, p. 488.

aduc asupra timpului și spațiului, ca și asupra elementelor definitorii ale intrigii.

În acest context de idei, cînd a avut loc o puternică invazie a filozofiei iraționaliste și relativiste în cultură, Proust își exprimă neîncrederea în inteligență și face apologia intuiției și a afectului, ca modalități de cunoaștere a lumii. *„Cu fiecare zi, acord inteligenței o valoare tot mai mică. Cu fiecare zi, îmi dau tot mai bine seama că numai în afara inteligenței, artistul poate să sesizeze cîte ceva din impresiile noastre, adică să se apropie de ceva din el însuși, materia unică a artei sale“* [1]. De aici, pînă la elogiul memoriei involuntare, a reveriei și a conexiunilor afective, privite ca modalități de reconstituire a trecutului și de intuire a prezentului, distanța este foarte mică. Poetica romanului proustian pleacă de la premize de acest gen.

Unitatea perspectivei asupra realității dispare odată cu diminuarea interesului pentru coeziunea caracterelor și centrarea intrigii pe o anumită dimensiune lineară a timpului. Ni se pare astfel elocvent faptul că încă din 1913, André Gide preciza în *Prefața la Isabelle* că genul de roman pe care el și-l imaginează presupune o diversitate de unghiuri de vedere emise de personaje atît de variate, încît duc la o adevărată descentrare a operei romanești.

Referindu-se la această perioadă de profunde mutații care afectează conceptul de roman tradițional, Monique Nathan atrage atenția asupra faptului că *„În același moment sau la mici distanțe, Joyce, Proust, Virginia Woolf, Dos Passos, Faulkner au alungat în mod deliberat timpul obiectiv. Calendarele, ceasurile, orologiile întrețin o iluzie. În loc să facă timpul să trăiască, micile roți îl distrug. Ele îl transformă într-un timp ciclic, natural, într-un timp linear, eronat.“* [2]

[1] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Idées, 1954, p. 55.
[2] M. Nathan, *Faulkner par lui même*, Paris, Ed. du Seuil, 1963, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectivitatea profundă a universului romanesc, privirea continuă a lumii dinăuntru și dinafară, concentrarea atenției asupra unor detalii psihologice care recompun imaginea discontinuă a personajelor, reprezintă astfel tentative inovatoare specifice pentru începutul veacului nostru. Motivația lor pornea, în cele mai multe cazuri, de la dorința de reconstituire autentică a vieții. Pînă și un scriitor de la marginea discuțiilor literare zgomotoase, ca Robert Musil, mărturisește fără reticență în romanul său *Omul fără însușiri* că lumea a început să-și dea seama că trăiește într-o existență fără formă, modul acesta de a fi corespunzînd, după părerea sa, genului de viață din epoca sa.

Cine compară aceste profesiuni de credință cu acelea pe care le-am înregistrat pe parcursul secolului al XIX-lea, constată în mod evident mutațiile care s-au produs în poetica artei romanești, încît însuși conceptul de roman nu mai păstrează decît puține elemente comune cu acela din veacul trecut. Forța lor de șoc este așa de mare, încît chiar unii scriitori receptivi la acest proces complex de înnoire, le înregistrează cu o anumită perplexitate. Într-o conferință din anul 1942, Thomas Mann spunea că *„Astăzi se pare că lucrurile se prezintă în așa fel, încît în domeniul romanului reține atenția doar ceea ce nu mai este roman."* [1] Dar avînd simțul evoluției formelor literare, scriitorul german adaugă : *„Poate că întotdeauna a fost așa"*. Întrebarea încotro merge romanul rămîne deschisă.

[1] Th. Mann, *Joseph und seine Brüder, Ein Vortrag*, 1942, *Neue Studien*, Suhrkamp Verlag, 1948, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

# ARTA ROMANULUI. COMENTARIILE REFERENȚIALE ȘI DISCURSUL NARATIV. DEVENIREA LOR ISTORICĂ.

ORICE roman este în ultimă instanță un sistem specific de reprezentare a lumii, mediat de discursul verbal, deși atît obiectele, cît și unele acte omenești au un caracter nonverbal. „*Romanul*, scrie Jean Hytier, *pune în joc evenimente, personaje și un mediu localizat în care le situează.*“ [1] Dar aceste elemente, prezente în universul romanesc nu sînt încă de natură să-l diferențieze de *istorie* și *teatru*. De aceea, cercetătorul amintit precizează că elementele constitutive ale romanului sînt „*povestirea, portretele, descrierile*“ [2]. O asemenea imagine globală a artei romanești corespunde cu devenirea sa, istoricește datată în timp. Raportul dintre discursul narativ și anunțurile informaționale înregistrează în permanență un registru amplu de schimbări cantitative și funcționale, încît se poate spune că evoluția romanului coincide în mare măsură cu metamorfozele unor procedee literare.

Universul romanesc are întotdeauna în centrul său anumite nuclee fundamentale. Acestea pot fi reprezentate de *evenimente*, *personaje* sau *situații*. Din această cauză, echilibrul dintre enunțurile referențiale și discursul narativ constituie doar un deziderat ideal, formulat de poetica de factură clasică. Devenirea artei romanești pune în lumină o continuă deplasare de accente de la *intriga unitară* spre *personajele* concepute ca niște *caractere coerente* și de la acestea spre *situațiile* menite să pună în lumină fizionomia lor specifică. Și dacă Aristotel acorda în *Poetica* sa o importanță deosebită *acțiunii*, nu *personajelor*, Diderot nu va ezita să scoată în relief semnificația situațiilor capabile să proiecteze lumini multiple asupra caracterelor umane.

[1] J. Hytier, *Les arts de littérature*, Charlot, 1945, p. 122.
[2] *Op. cit.*, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

Numeroasele tentative de codificare a unui gen literar care prin însăși natura sa specifică nu s-a supus niciodată unor legi restrictive a dus astfel la construcția unui *model abstract* al scrierilor în proză. Elementele componente ale acestui model sînt enumerate de Tzvetan Todorov astfel : „1. *Legea verosimilității : toate cuvintele, toate acțiunile unui personaj trebuie să se armonizeze într-o verosimilitate psihologică — parcă în toate timpurile a fost considerată verosimilă aceeași combinare a calităților* [1]. 2. *Legea unității stilurilor : josnicul și sublimul nu se pot amesteca* [2]. 3. *Legea non-contradicției (piatra unghiulară a oricărei critici de erudiție) : dacă o incompatibilitate referențială urmează juxtapunerii a două pasaje, cel puțin unul din acestea este neautentic* [3]. 4. *Legea nonrepetiției din care rezultă că într-un text autentic nu există repetiții* [4]. 5. *Legea antidigresiunii care aplicată la* Odiseea *a dus la concluzia că orice digresiune de la acțiunea principală a fost adăugată ulterior de un autor diferit*“ [5].

Formulate pe marginea unor comentarii ale *Odiseii*, considerațiile lui Tzvetan Todorov demonstrează că aceste legi nu-și găsesc o acoperire reală în opera cunoscutului bard grec, numeroasele exemple aduse de cercetătorul francez dovedind cu prisosință că nici una dintre aceste cerințe nu au fost respectate în epopeile homerice.

Dar cine cercetează cu atenție structura compozițională a scrierilor în proză poate constata în același timp că dacă lăsăm la o parte basmele populare, care au o construcție foarte riguroasă, toate celelalte scrieri în proză, din antichitate și pînă astăzi, au contravenit

[1] T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 66—67.
[2] *Op. cit.*, p. 67.
[3] *Op. cit.*, p. 67.
[4] *Op. cit.*, p. 67.
[5] *Op. cit.*, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

într-un mod mai mult sau mai puțin flagrant acestui *model ideal*, în care teoreticienii clasicismului credeau cu o adevărată fervoare.

Pornind de la anumite tipuri generale de enunț narativ din cadrul prozei, ca și de la atenția acordată cu precădere *evenimentelor* sau reacției sufletești față de acestea, atît R.M. Albérès, cît și Pierre de Boisdeffre, au pus în circulație formula de *roman-histoire* și *roman-recherche*. În pofida caracterului său foarte general, clasificarea aceasta dihotomică are totuși meritul de a pune în relief modalitățile variate de distanțare a prozatorilor de *romanul-histoire* și de îndrumare a acestora spre *romanul-recherche*, care părea să le ofere acestora un spațiu mai larg de inițiativă. Dar, așa cum vom avea prilejul să demonstrăm mai tîrziu, și această clasificare se bazează tot pe anumite *modele* construite de cercetători, deoarece nici una din formulele amintite nu apare în creația literară într-o expresie pură. Romanele antichității grecești și latine constituie cel dintîi exemplu elocvent în acest sens. Este adevărat că în romanul antic domină evenimentul care duce la structurarea unei intrigi piramidale cu un epilog închis sau deschis. Intriga din cunoscutul roman al lui Apuleius, *Măgarul de aur*, este concepută ca un voiaj plin de peripeții, în cadrul căruia evenimentul real se interferează adeseori cu cel miraculos.

Pe prim plan apare *eul* personajului central, Lucius, care, transformat printr-un hazard nefericit în măgar, relatează toate suferințele pe care le-a îndurat în trecerea sa de la un stăpîn la altul. Ne găsim, așadar, în fața unui enunț narativ relatat la persoana întîi, deși romanul menționat nu are un caracter autobiografic. Suprapunerea autorului peste un anumit personaj anunță formula *romanului-auctorial*, iar înlocuirea lui *el* prin *eu* reprezintă doar un artificiu literar. Acest artificiu îi permite autorului să reconstituie imaginea morală a lumii dintr-o anumită epocă. Aglomerarea continuă de întîmplări palpitante, schimbarea permanentă de planuri

Scanned with OKEN Scanner

etc., nu au un scop în sine. În acest roman în care descifrăm o evidentă *hegemonie* a *evenimentului*, constatăm că peripețiile au o funcționalitate mai largă. Relatarea este tipică pentru structura *romanului-evenimențial*. *„În sfîrșit, eu am fost cumpărat de un sărman grădinar cu cincizeci de dinari, sumă enormă, spunea el, dar nădăjduia că prin munca noastră comună va putea să-și cîștige hrana. Acum mi se pare necesar să arăt și ce obligații aveam în noua mea slujbă. Dimineața stăpînul meu îmi punea în spinare mari cantități de legume și mă ducea în orașul vecin. Acolo, după ce preda marfa revînzătorilor și încasa banii, se urca în spinarea mea și se întorcea astfel la grădina sa. Cît timp săpa, cît timp uda și încovoiat pe brazdele lui se ocupa de celelalte munci ale meseriei sale, eu aveam puțină tihnă și mă bucuram de o odihnă care-mi plăcea.“* [1].

Intriga din acest roman este în așa manieră construită, încît în permanență evenimentul A îl determină pe B, acesta pe C și așa mai departe. Lanțul cauzal al întîmplărilor rămîne mereu riguros, chiar și cînd declanșarea unor peripeții are un caracter miraculos. Mai mult, relațiile dintre personaje sînt și ele în așa fel concepute încît, dacă ne imaginăm că Lucius este personajul X, iar celelalte sînt M, N, T, Z, Y, accentul nu cade niciodată pe X, ci pe viziunea lui despre celelalte.

Semnificativ mi se pare în același timp faptul că într-un asemenea *roman-evenimențial*, Apuleius realizează portretul mitologic al lui Amor cu mijloace desprinse din arta picturală a epocii. *„Ea (Psyhe) văzu un cap strălucitor de rege, un păr bogat, scăldat în ambrozie, un gît alb ca laptele, obrajii de purpură pe care cădeau niște bucle răzuite cu artă, unele atîrnîndu-i pe frunte, iar altele pe spate și strălucirea lor era așa de orbitoare, încît chiar lumina lămpii începe să tremure și să pălească.“* [2]

[1] Apuleius, *Măgarul de aur*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 238.
[2] *Op. cit.*, p. 124.

Oricine poate constata că stilizarea unui asemenea portret mitologic presupune o mare cantitate de detalii, care, transpuse pe planul unui alt gen de artă, anticipează minuția portretului balzacian. Dar lanțul narativ bazat pe relația evenimentelor cu funcții de *cauză-efect* nu este întrerupt numai de această invazie sporadică a *descripției* în fluxul de întîmplări ce se derulează cu o mare viteză. Inserția de informații care creează anumite sincope între evenimente se produce și prin *reflecțiile* personajului central, sensibil în fața peisajului nocturn și investit în același timp cu capacitatea de a-și analiza propriile sentimente. *„Cam pe la prima veghe a nopții, deșteptat de o spaimă neașteptată, văzui o lumină orbitoare: era luna plină, al cărei glob se ridica tocmai atunci din valurile mării. Noaptea cu tainele ei, tăcerea, singurătatea, totul mă îmbia la meditație."* [1]

De la început, romanul se definește astfel ca o zonă de convergență a unor enunțuri literare cu o structură foarte variată. *Hegemonia evenimentului* rămîne, secole de-a rîndul, neconcurată de alte procedee, relevantă fiind intriga construită prin acumularea de întîmplări. Dar constatarea aceasta nu este valabilă doar pentru romanele fundamentate pe o *intrigă* concepută ca un voiaj. Wolfgang Kayser observa că în romanul antic, ca și în acela de mai tîrziu, *întîlnirea perechii* și ruperea acestei contiguități în spațiu și timp, generează un alt tip de intrigă, bazată pe peripeții foarte palpitante. [2] Într-adevăr, romane de felul lui *Dafnis și Cloe* sau *Teagen și Hariclea* sînt elocvente în acest sens. Pînă să se regăsească, perechea traversează o imensă cursă de obstacole care imprimă structura acestui gen de *roman-evenimențial sentimental* în care privirea exterioară a

[1] *Op. cit.*, p. 283.
[2] W. Kayser, *Enstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1953, p. 6—7.

Scanned with OKEN Scanner

naratorului care relatează peripețiile perechii, nu ezită să le reprezinte și *dinăuntru*.

Comportamentul personajelor din romanele de această natură, modul de construcție a intrigii și de motivare a evenimentelor se înscriu în schema construită de Witold Ostrowski într-un studiu al său despre *Fantastic și realism în literatură*. [1]

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| personaje<br>1 2<br>(materie+conștiință)<br>lumea obiectelor<br>3 4<br>(materie+spațiu) | 5<br>în acțiune<br>determi-<br>nată de | 6<br>cauzalitate<br>7<br>sau<br>scopuri | 8<br>în timp | |

Beneficiind astfel de o imensă capacitate integratoare de informații de natură foarte diferită, întîlnită în literatura scrisă și orală, ca și în alte genuri de artă, povestirea reprezintă un fenomen „transistoric" cum scria R. Barthes în studiul său *Introducere în analiza structurală a povestirilor*. De aceea și accepția pe care o dă criticul francez povestirii este foarte cuprinzătoare. *„Povestirea poate fi suportată de limbajul articulat, oral sau scris, de imaginea fixă sau mobilă, de gest, ca și amestecul organizat al tuturor acestor elemente. Ea este prezentă în mit, legendă, fabulă, basm, nuvelă, epopee, istorie, tragedie, dramă, comedie, pantomimă, tablou pictat (să ne gîndim la Sfînta Ursula de Carpaccio), vitraliu, cinema, comicsuri, faptul divers, conversație"*. [2]

Analiza pe care o întreprinde R. Barthes asupra *unităților funcționale* ale povestirii îl duce la concluzia

[1] Apud. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 108.

[2] R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communication*, 1966, nr. 8, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

că în cadrul acesteia putem descifra anumite funcții cardinale sau moduri ale narațiunii care la același nivel au o influență determinatoare reciprocă. Elementele care completează aceste *funcții cardinale* pe un plan secundar sînt numite de autor *catalize*. Funcțiile cardinale au un *caracter distributiv*, în vreme ce o altă categorie de unități, reprezentată de *indici*, are un rol *integrator*, trimițînd spre caracterul personajelor, atmosferă etc. *Indicii*, demonstrează criticul francez, au o semnificație implicită ce presupune un efort de descifrare. La aceștia se adaugă „*informanții*" care comunică caracterele *prestabilite*, ca vîrsta personajelor etc. Deși funcționalitatea lor este mai redusă pe planul enunțului narativ, rolul lor nu trebuie neglijat. Ei servesc la *autentificarea realității*, la *fixarea ficțiunii* într-un anumit *cadru real*. [1]

Pornind de la unitățile pe care R. Barthes le stabilește în cadrul povestirii, ne este mai ușor să punem în evidență faptul că în *romanul-histoire* domină funcțiile cardinale, determinate de un *nod* de evenimente care are o influență asupra altora, pe același plan al enunțului narativ. *Indicii* privitori la caracterul și sentimentele personajelor sînt mai reduși în romanul antic. Ei sporesc sensibil mai tîrziu, odată cu creșterea cantității de *informații* care autentifică în mod mai convingător ficțiunea romanescă.

O altă suită de observații din studiul lui R. Barthes care merită să rețină atenția oricărui cercetător contemporan, preocupat de poetica romanului, privea libertățile pe care și le permite scriitorul de a realiza o narațiune rezumativă cu evenimente foarte dense sau de a insera, între acestea, *indici* și *informații* care *distanțează* faptele între ele. Aceștia determină o adevărată *distorsiune* a enunțului narativ. „*Forma povestirii este marcată în mod esențial de aceste două posibilități: aceea de a extinde semnele sale de-a lungul unei istori-*

[1] *Op. cit.*, p. 11.

*siri și aceea de a insera în aceste distorsiuni, expansiuni neprevizibile. Aceste două posibilități apar ca niște libertăți. Dar proprietatea povestirii este în mod precis aceea de a include aceste deviații în limba sa.*" [1]

Tipică pentru romanul antic rămîne, așadar, maniera de a povesti, ca și semnificația pe care o are naratorul, conceput ca un martor anonim al evenimentelor sau ca un centru de emitere de informații, situat în mod deliberat în contextul cîmpului strategic al personajelor. Caracteristică pentru acest tip de scriitură este de asemenea perspectiva unică pe care o asigură *naratorul* asupra întregului cîmp de evenimente, distribuit într-o *formă stelară* în al cărei centru se găsește emițătorul principal de informații.

Dar evoluția prozei subliniază foarte de timpuriu o discretă tentativă de multiplicare a perspectivelor asupra acelorași evenimente, ca și o sensibilă distanțare a *subiectului* (actans) față de *predicat*. În felul acesta, faptele personajelor sînt deviate printr-o puternică distorsiune a enunțului narativ de la intențiile lor. Naratorul declanșează astfel o nouă suită de peripeții cu o desfășurare nelimitată.

Dacă în *Teagen și Hericlea* sau în *Satyricon* descifrăm o unitate relativă a intrigii, deoarece tehnica digresivă nu lipsește nici în romanele din antichitate, *Măgarul de aur* fiind un exemplu elocvent, în *O mie și una de nopți*, distorsiunea narativă, realizată prin *catalize* sau *indici* care se constituie ca o continuă deviație de la *povestirea-cadru*, reprezintă un procedeu fundamental.

Este adevărat că numeroși scriitori europeni din antichitate au manifestat fără ezitare adversitatea lor față de *elocința* asiatică, bazată pe ample distorsiuni ale *discursului narativ*, și cea europeană, caracterizată prin enunțul concentrat, lapidar. Referindu-se la aceste două

[1] *Op. cit.*, p. 23.

tipuri de *discurs*, Petroniu scria următoarele : *„Elocința mare și, ca să spun așa, castă, nu-și boiește obrazul și nici nu se umflă în pene, ci se înalță prin frumusețe firească. Nu a trecut multă vreme de cînd această vorbire furtunoasă și fără măsură a năvălit la Atena venind din Asia“* [1]. Considerînd această distorsiune prin inserțiuni artificiale, ca un *„astru aducător de ciumă“*, Petroniu îi sancționează pe adepții genului cu o deosebită severitate. *„Născocind tot soiul de fleacuri cu sunetele voastre ușurele și deșarte, ați izbutit să faceți din discurs ceva fără vlagă și fără rost.“* [2].

Dar tipul acesta de discurs nu apare numai în arta oratorică, ci și în proza literară, reacția atît de dură a lui Petroniu rezultînd din această confruntare mai amplă a *discursului narativ asiatic*, bazat pe *asimetrie* și *distorsiune* plină de fantezie și *discursul atic*, caracterizat prin sobrietate și o logică discursivă perfect coerentă.

Distincția aceasta între discursul narativ *rezumativ*, în care evenimentul B reprezintă o derivație a lui A și enunțul în care între A și B intervin numeroase *catalize*, *indici* și *informații*, apare astfel atît din examenul creației literare, cît și din speculațiile teoretice pe marginea relatării reportericești sau a textului distorsionat de *inserțiile* cele mai neașteptate.

Pornind de la un text din *Institutio oratoria* de Quintilian, Franz K. Stanzel construiește două modele de enunțuri narative, susținute de aceeași schemă generală a evenimentelor. Prima versiune are caracterul unui reportaj rezumativ.

I *„Pe parcursul războiului a fost, în sfîrșit, cucerit și acest oraș și distrus. Cu acest prilej s-a dat foc aproape la toate casele și templele, cuceritorii izbutind să le transforme în cenușă. Locuitorii orașului, cei mai mulți*

[1] Petroniu, *Satyricon*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 45.

*femei, copii și bătrîni, au fost cuprinși de panică. Se spune că cuceritorii erau preocupați în primul rînd de pradă.*“ [1]

În cea de-a doua versiune, *funcția cardinală* a discursului narativ este amplificată prin inserția de indici informaționali, care sporesc în mod sensibil modul de reprezentare și înțelegere a situației.

II „*De pe acoperișul casei sale care se găsea la o anumită distanță de zidul de răsărit al orașului, el putea să audă cu toată claritatea cum cei din tabără au izbutit să pătrundă în oraș. Zgomotul luptei era mereu mai apropiat. Deja începuse să se vadă în această direcție flacăra roșie a focului peste acoperișurile caselor. Pe toate ulicioarele oamenii au început să alerge încoace și încolo, nimeni nepărînd să știe în acea clipă unde era cea mai mare nevoie de ajutor. Chiar în fața casei sale s-a adunat un grup de oameni, de femei care plîngeau, de copii și bătrîni neajutorați pe a căror față se întipărise frica...*“ [2]

În primul tip de discurs narativ, autorul se anonimizează. El relatează evenimente la care nu a participat, cunoașterea lor fiind mediată de alte informații. De aceea, relatarea rămîne rece, rezumativă și aparent obiectivă. În cel de-al doilea discurs narativ, povestitorul este un martor înfiorat al evenimentelor, Relatarea sa este impregnată de o anumită sensibilitate care dă o culoare subiectivă acestei povestiri, ai cărei indici informaționali sporesc pe planurile cele mai diverse.

Tipul acesta de narațiune obiectivă sau subiectivă începe să capete anumite forme de cristalizare în antichitate, dar ea va reprezenta cele două mari direcții de dezvoltare a prozei pînă în epoca noastră. Modul de inserție a unor indici informaționali în cadrul discursului narativ și caraterul specific al acestora determină o diversificare extrem de mare a artei romanești. Există

[1] Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964, p. 12.
[2] *Op. cit.*, p. 12—13.

pe de o parte tipul de inserție de informații destinate să autentifice o anumită realitate, evident în romanele lui Balzac, Zola, Tolstoi, Rebreanu etc. Dar nu putem să nu luăm act de un alt gen de inserție, menit să sporească dimensiunile universului fictiv, să relativizeze în permanență adevărul romanesc. El se produce fie prin negarea unor evenimente anterioare de cele ulterioare, fie printr-o continuă deviere a *predicaților* de la intențiile inițiale ale subiectelor. *Don Quijote*, *Astrée*, *Candide*, *Rocambole*, povestirile lui Borges și Kafka etc. se înscriu în această direcție.

Dar cea dintîi operă fundamentală în care tehnica programatică a digresiunii duce la o continuă deviere a discursului narativ de la matca sa inițială este *O mie și una de nopți*. Faptul acesta devine posibil, fiindcă la fel ca și în *antiromanul* contemporan, autorul introduce în textura intrigii construită în mai multe *paliere*, mai mulți *emitenți* ai discursului narativ și mai mulți *destinatari*. Pe această cale, indicii informaționali se pot multiplica la nesfîrșit, iar nucleul narativ inițial se transformă într-un *cadru*, ce oferă un imens spațiu de desfășurare celor mai diverse *narațiuni scenice*. Povestea negustorului amenințat să fie ucis de un efrit poate să fie astfel întreruptă de povestea primului șeic despre metamorfozarea soției sale rele în gazelă, narațiunea aceasta este apoi continuată de relatarea celui de-al doilea șeic, privitoare la transformarea celor doi frați ai săi în ogari, la care se adaugă, în cele din urmă, istorisirea celui de-al treilea șeic despre metamorfozarea soției sale într-o mută. Cele cîteva secvențe din *O mie și una de nopți* constituie o digresiune continuă, menită să devieze de la intențiile sale pe efritul, gata să-l ucidă pe negustor.

*O mie și una de nopți* reprezintă astfel una din cele mai elocvente expresii literare ale *romanului evenimențial*, bazat pe o intrigă circulară. Deoarece *evenimentul limită* este reprezentat de intenția împăratului de-a o ucide și pe Șeherezada, ca și pe toate celelalte fecioare

pe care le-a iubit o singură noapte, întreaga intrigă se bazează pe o ingenioasă tehnică a amînării actului decisiv. De aceea, cauzalitatea psihologică are și ea o funcție specifică în această operă. Afirmația că ne găsim în fața unui roman *apsihologic* ni se pare exagerată. În acest caz, indicii caracteriali se identifică însă în permanență cu evenimentele și actele de comportament. Demonstrația lui Tzvetan Todorov că personajul X fiind gelos nu poate acționa decît într-un fel, spre deosebire de personajul X din romanul veacului al XIX-lea, care are mai multe soluții de acțiune, mi se pare falsă. Este adevărat că o anumită trăsătură a personajelor din *O mie și una de nopți* are o funcție cauzală ipotetică imediată. Dar tehnica amînării, pe care se bazează suita de povestiri din această operă, are drept consecință devierea unui gest, nu transformarea lui în act.

De aceea, fiecare personaj constituie un argument pentru apariția altuia pe prim plan, așa cum fiecare palier al povestirii constituie un pretext pentru cristalizarea unei alte narațiuni. Copula unificatoare a acestor istorisiri în paliere se bazează pe formule simple ca: *mi s-a povestit, încheie-ți povestea, urmă șirul povestirii, întregește-ne povestea* etc. Naratorul are o funcție mediatoare de introducere a destinatarului în cadru, după care noua povestire se derulează printr-o punere în scenă, relativ autonomă.

Dacă intriga nu ar avea un caracter circular, o asemenea suită de narațiuni ar putea continua la nesfîrșit Tipul acesta de enunț narativ i-a fermecat pe europeni. El este prezent atît în *Decameronul* și *Heptameronul*, cît și în unele romane baroce sau în *antiromanul barochizant* al unor prozatori contemporani, unde suportă și unele modificări demne de luat în considerație.

Într-o asemenea operă, în care fiecare povestire este bazată pe *tehnica amînării*, măsura fundamentală a timpului e marcată în primul rînd de *ivirea zorilor*, cînd Șeherezada a mai cîștigat o zi de trăit. Toți ceilalți indici informaționali privitori la *durată* se referă fie la

un timp mitic *(trăia odată)*, fie la unul incert *(într-o bună noapte)*, fie la secvențe temporale scurte care luminează un raport de *anterioritate-posterioritate* ca : *atunci, în clipa aceea, apoi* etc.

Cu *O mie și una de nopți* a apărut astfel în istoria prozei un nou tip de enunț narativ, în care *intriga circulară* se înscrie într-un *timp circular*.

Dar maniera aceasta de relatare rezumativă a faptelor integrate în intriga unei opere romanești a fost puternic concurată de un alt gen de narațiune în *paliere*, prezentă în romanele picarești, ca și de asumarea subiectivă a întîmplărilor, prezentă în romanul pastoral. Alături de enunțul narativ rezumativ, adecvat pentru cumularea cantitativă de evenimente, s-a cristalizat și un alt tip de discurs în proză, în sfera căruia inserția de informații despre *subiect* și *predicat* duce la configurarea unei catalize din ce în ce mai ample, destinate să ofere cititorului cele mai variate referințe despre personaje, fizionomia lor specifică, motivația comportamentului acestora și mediul ambiant.

Este semnificativ faptul că un scriitor de serie, ca Eugène Sue începe povestirea din *Misterele Parisului* (1841—1842) astfel : *„La 13 decembrie 1838, într-o seară ploioasă și rece, un om de statură atletică, purtînd o bluză veche, trecea podul Zarafilor și ajungea în centru, într-un labirint de străzi întunecate, strîmte și cotite, care se întind de la Palatul de Justiție pînă la biserica Notre Dame“* [1]. Constatăm cum într-o singură frază, acest popular autor de romane de aventuri indică timpul istoric al acțiunii, furnizează referințe despre topografia locului și schițează silueta unui ins enigmatic.

Dar indicii despre contextul traseului pe care îl străbate acest personaj încă necunoscut sînt și mai numeroși. *„Casele de culoarea noroiului aveau ferestre puține, cu cercevele putrede și aproape fără geamuri. Poteci*

[1] E. Sue, *Misterele Parisului*, I, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 3.

*negre și infecte duceau către scări și mai negre și mai murdare și atît de drepte, încît de-abia le puteai urca, ținîndu-te de o funie de puț, prinsă în zidurile umede prin belciuge de fier.*" [1].

Cînd atenția scriitorului se deplasează spre imaginea unui personaj, portretul acestuia însumează informații despre aspectul fizic, voce, îmbrăcăminte, vîrstă etc. „*Țața să tot aibă patruzeci de ani. E înaltă, robustă și trupeșă, cu fața roșcată și cam bărboasă. Vocea ei aspră, bărbătească, brațele groase, mîinile mari, vădesc o putere neobișnuită. Ea poartă peste bonetă o basma veche de culoare roșie cu galben, un șal de păr de iepure care i se încrucișează pe piept, e înnodat la spate. Fusta de lînă verde scoate la iveală niște saboți negri, cu numeroase arsuri de la mangalul aprins sub tejghea.*" [2]

Exemplele desprinse din *Misterele Parisului* puteau la fel de bine să fie alese din romanele lui Balzac, Zola, Victor Hugo, Stendhal sau Flaubert. În evoluția artei romanești au intervenit astfel sensibile progrese, determinate de nevoia de reprezentare multilaterală a ființei umane și a modului său de existență, ca și de necesitatea autentificării adevărurilor fictive printr-o continuă raportare la realitate. Personajele ajung astfel să aibă o identitate bine constituită, capabilă să facă concurență stării civile. Mediul în care trăiesc este istoricizat, iar acțiunile lor beneficiază de o explicație cauzală mai mult sau mai puțin evidentă.

Romanul anexează astfel noi cîmpuri de investigare din universul real, iar mijloacele sale de explorare a acestuia sporesc și ele în mod sensibil. Ipostaza *naratorului-reporter* de evenimente nu mai satisface pe nimeni încă pe parcursul veacului trecut. Narațiunea ajunge în felul acesta să fuzioneze cu descripția, inventarul de idei capătă adeseori expresia unui subtil dialog socratic, romanul devenind astfel cronică de moravuri,

[1] *Op. cit.*, p. 3—4.
[2] *Op. cit.*, p. 12.

reconstituirea istorică, monografie a unei deveniri caracterologice, autobiografie sentimentală, scenariu de idei etc. Deschis spre înțelegerea tuturor tipurilor umane și a tuturor categoriilor sociale, apt să realizeze filmul unor aparențe care țin de spectrul lumii văzute din exterior, tentat de sondajul stărilor abisale de conștiință, localizat în mediile cele mai variate, romanul își caută astfel în permanență mijloacele cele mai adecvate pentru a se *„pune de acord"* cu evoluția omenirii.

Nevoia aceasta de racordare a universului romanesc cu universul real nu duce întotdeauna în mod imperios la realizarea unor mutații care să afecteze structura internă a romanului. De la Galsworthy și Roger Martin du Gard pînă la Hermann Hesse, Heinrich Mann, Nikos Kazantzakis, Rebreanu, Curzio Malaparte, Heinrich Böll, Șolohov, Eugen Barbu etc., romanul continuă să reprezinte evenimentele externe, ca și reflexele lor pe planul conștiinței, fără să renunțe la caracterele bine constituite sau la intriga înscrisă într-un timp istoric cu o evoluție obișnuită.

Dar chiar și în asemenea cazuri, preocuparea prozatorilor pentru multiplicarea unghiurilor de vedere asupra realității se intensifică, intenția de filtrare a secvențelor din existență prin stările extrem de mobile ale conștiinței căpătînd în unele cazuri un caracter programatic, care nu afectează însă tiparele tradiționale ale genului. Referindu-se la Galsworthy, Michel Raimond observă că acesta *„În loc să descrie el însuși... preferă să ne arate evenimentele și peisajele și chiar personajele din romanul său prin imaginea care se reflectă în fiecare dintre acestea"* [1].

Inovațiile care afectează însă în mod mult mai profund arta romanescă vin din partea prozatorilor care se distanțează de *romanul-histoire* și evoluează cu îndrăzneală spre formula *romanului-recherche*. Mutațiile care vizează

[1] M. Raimond, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1967, p. 317—318.

Scanned with OKEN Scanner

structura compoziţională a romanului, principiul intrigii evolutive şi a personajului care face concurenţă stării civile, reprezintă iniţiativa acelor prozatori care reconstituie realitatea din perspectiva *„privirii interioare“* a personajelor lor, conştiinţa acestora constituind un alt gen de *oglindă* de reflectare a lumii, net deosebită de aceea pe care scriitorii omniscienţi din secolul trecut, de genul lui Balzac sau Stendhal, o ridicaseră la rangul unui mit.

Înainte de revoluţia produsă în roman prin scrierile lui Freud, Bergson, Proust şi Joyce, Henry James priveşte cu o anumită suspiciune atributele exagerate ale scriitorului omniscient, ca şi excesele analitice din proza lui Bourget, dăunătoare pentru *„ambiguitate şi abisurile de umbră“* din conştiinţa personajelor. Sintetizînd programul literar al lui Henry James, care căpătase o notabilă audienţă în Franţa, în primul deceniu al veacului nostru, Michel Raimond precizează liniile directoare ale intenţiilor sale de inovare. *„Funcţia romanului, după Henry James, nu este aceea de a demonstra, nici chiar de a arăta, ci de a lăsa să se întrevadă. Aceasta se produce prin situarea realităţii într-o conştiinţă căreia romancierul îi conferă punerea în perspectivă şi zonele sale de umbră“*. [1]

Regis Michaud observa de asemenea faptul că personajele lui James nu sînt cunoscute direct, ci într-o manieră oblică. *„Metoda îndrăgită de James, scrie Michaud, este aceea de a plasa ca o oglindă,... în centrul romanelor sale un personaj în care se reflectă toate celelalte.“* [2]

Evident în *Ambasadorii*, acest procedeu nu l-a împiedicat pe James să recurgă în alte romane ale sale la soluţii artistice diametral opuse, destinate să scoată în relief *„o conştiinţă centrală nereflectantă, oglindită în celelalte personaje“*. [3]

[1] *Op. cit.*, p. 315.
[2] Apud. M. Raimond, *op. cit.*, p. 316.
[3] *Idem*, p. 317.

Avatarurile artei romanești pun în lumină de la început imaginea realității, privită ca un decor, în care este integrat un grup de personaje ale căror aventuri exemplificatoare duc la constituirea unei intrigi lineare sau polifonice, realizată printr-o tehnică elementară a povestirii în *paliere* sau a *digresiunii*.

Elementele universului romanesc, cercetate în dezvoltarea lor diacronică, ne permit să constatăm o continuă deplasare a atenției prozatorilor de la suprafața realității semnificante spre zonele ei abisale, încărcate cu semnificații de altă natură. Faptul acesta a făcut ca discursul narativ să fie supus unui sensibil proces de reducție, minusurile sale fiind compensate prin *eul comentator* din romanul auctorial sau autobiografic, investit cu o imensă capacitate de scrutare a propriei conștiințe și totodată de reprezentare a întregului flux existențial.

Solicitat de spectacolul exterior sau de mișcarea abisală a inconștientului care țîșnește spre suprafața conștiinței, eul naratorului se comportă asemenea unei camere de filmat, înzestrate cu instrumente adecvate să surprindă obiective diferite.

Confruntată cu realitatea, *privirea interioară*, a conștiinței în *stare poziționalã* înregistrează un puternic unghi de refracție față de aceasta. Aici se instalează un nou gen de ficțiune literară subiectivă care pune sub semnul interogației toate adevărurile prestabilite, aparent imobile.

Apreciată din această perspectivă, istoria romanului demonstrează o continuă deplasare a atenției prozatorilor de la *exterior* spre *interior*, pentru ca, în cele din urmă, privirea naratorului saturat de spectacolul abisal plin de mistere, să se îndrumeze din nou spre filonul existenței concepute ca o imensă suprafață, încărcată cu obiecte.

Dar istoria romanului reprezintă în același timp și o continuă metamorfoză a formelor. Dinamica formelor românești nu are un caracter circular, gata să se închidă

arsenalul acesta literar fiind doar în aparență relativ fix. Dinamica formelor românești este asemenea unei *spirale*, intrarea romanului în criză, soldată cu izolarea unor formule literare mai vechi investite cu noi funcții, reprezentînd calea fundamentală de realizare a progresului în acest gen de creație.

Din această cauză opoziția *romanesc-antiromanesc, realitate-ficțiune* are un caracter deschis, înregistrînd cu fiecare ieșire dintr-o perioadă critică o nouă opțiune pentru o altă modalitate de expresie, potențată la maximum.

Scanned with OKEN Scanner

# ROMANESC ȘI ANTIROMANESC

DIALECTICA realității și iluzia realului au căpătat în arta romanului o expresie extrem de variată, determinată de necesitatea conectării credibile a cititorului la un anumit univers romanesc.

Istoria actului de lectură demonstrează cum în fiecare epocă, adeziunea publicului pentru diverse tipuri de romane s-a produs, în cele mai numeroase cazuri, în funcție de *gradul de credibilitate* a ficțiunii oferite de scriitori cititorilor cărora li se adresau.

Evoluția civilizației și a sistemului de informare au pus în lumină pe parcursul timpului unele modificări ale structurilor mintale, intrarea în viața literară a unor noi categorii de cititori, anexarea unor zone neexplorate la universul real sau imaginar. Operate pe cele mai diferite planuri, toate aceste transformări au impus o permanentă reevaluare a *adevărurilor reale*, ca și a celor *romanești*. Din această cauză, unele opere care au lăsat impresia că transmit *ficțiuni credibile* au ajuns să fie înscrise în sfera *ficțiunilor pure* sau *neverosimile*, semnele realității integrate în textura lor nemaifiind recunoscute de noile categorii de cititori.

Este adevărat că între *realitatea ficțională* și *realitatea vieții* nu a existat niciodată o coincidență totală, deși unii scriitori, cum au fost cei din școala naturalistă, au năzuit să realizeze acest deziderat. Dar, trecînd peste faptul că această intenție are un caracter utopic și presupunînd că s-ar fi putut împlini, ea ar fi transformat romanul într-o parafrază aberantă a universului real, convertindu-l în cele din urmă într-un fenomen artistic inutil.

Chiar dacă am eluda nevoia ontologică de iluzie a publicului, prin însăși natura sa, romanul ca și celelalte arte s-au dezvoltat întotdeauna în așa fel încît între

Scanned with OKEN Scanner

universul real și universal ficțional din scrierile în proză a existat întotdeauna un unghi mai mare sau mai mic de necoincidență. În acest *spațiu diferențial* se instalează ficțiunea romanescă. Stimulat de indicii realului, generat în ultimă instanță de aceștia, universul ficțional din roman întreține iluzia unor adevăruri credibile, fără să poată fi cufundat cu basmul sau feeria. *„Privită din acest unghi de vedere, problema adevărului și a ficțiunii,* scrie Marthe Robert, *cîștigă cel puțin o anumită precizie. Romanul nu este niciodată nici adevărat, nici fals. El nu face decît să sugereze una și alta. Altfel spus, el nu are de ales decît între aceste două genuri de minciună, care mizează în mod egal asupra credibilității. Sau fabula este arătată în mod deschis așa cum este, pînă în țesătura convențiilor pe care le-a ales pentru a le respecta, sau se înconjoară de toate aparențele realității și, în acest caz (autorul) trebuie să vegheze pentru a nu sublinia voința sa de a produce iluzii."* [1]

Marthe Robert pleacă astfel de la premiza că există unele convenții ale romanului menite să întrețină cu precădere iluzia *adevărului fictiv*, așa cum există altele, destinate să mizeze pe iluzia adevărului real. Modul de percepere a adevărului sau a iluziei acestuia nu depinde numai de convențiile interne ale artei romanești, ci și de unghiul de receptare al cititorilor.

Așa cum există o istoricitate a procedeelor literare, determinată de nevoia de atestare a adevărului ficțional, se poate vorbi într-un mod tot atît de legitim de circumstanțele istorice și psihologice ale modului de receptare a romanului. Actul de lectură este datat în timp prin toate elementele sale componente. Privite din acest unghi de vedere, unele opere ca *Don Quijote*, *Astrée*, *Păstorul extravagant*, *Nepotul lui Rameau*, *Wilhelm Meister* etc. au reprezentat în momentul publicării lor anumite reacții antiromanești. Asemenea romane au fost receptate în prima lor etapă de afirmare ca niște tenta-

[1] M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, p. 33.

tive îndrăznețe de subminare a unor scrieri ce vehiculau ficțiuni literare, care au pierdut creditul cititorilor, deoarece nu mai puteau întreține iluzia realității. Dar confruntate cu alte categorii de cititori, formați într-un alt context de gîndire, operele nonconformiste de acest gen au ajuns și ele să fie considerate niște ficțiuni neverosimile.

Conectarea noilor categorii de cititori la alte canale de informare, mutațiile de gust și mentalități, configurarea unor concepții mai realiste despre viață reprezintă doar cîțiva dintre factorii determinatori ai unui alt mod de reprezentare a *iluziei* despre *adevărul romanesc*.

Reflectată în circumstanțele actului de lectură, dinamica formelor romanești a căpătat o explicație mai complexă din momentul în care sociologia literară a proiectat noi lumini asupra relației dintre *autor-operă* și *cititor*. Erorile rezultate din identificarea cititorului cu opera nu pot fi trecute cu vederea, deoarece necesitatea căutării unor noi forme literare nu rezultă din procesul de identificare dintre emițător și receptor, ci din acela de distanțare.

Arthur Nisin afirmă că „*Lectura ne absoarbe în întregime, susträgîndu-ne nu numai din mediul nostru ambiant, ci și din noi înșine, pentru a ne face să trăim după modul operei*“ [1].

Maniera aceasta de suprapunere a iluziei cititorului peste ficțiunea creată de scriitor reprezintă însă treapta cea mai naivă a procesului de lectură. Cercetătorul german Klaus Netzer are în vedere factori de mai mare complexitate atunci cînd explică adeziunea publicului pentru anumite tipuri de roman. El scoate în relief primatul tehnicii de comunicare. „*Trăirea lecturii este determinată de însăși evoluția genului, iar efectul artistic este corelat cu constantele tehnicii de comunicare.*“ [2]

[1] A. Nisin, *La littérature et le lecteur*, Paris, Editions Universitaires, 1960, p. 60.

[2] K. Netzer, *Der Leser des Nouveau Roman*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1970, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Introducerea criteriului istoric de receptivitate a operei, ca și accentuarea tipului de comunicare cu cititorii ni se par deplin justificate. Dar, după părerea noastră, nu *constantele* narațiunii, ci *metamorfozele* ei reprezintă, alături de alți factori, modul de adecvare a relației credibile dintre *operă* și *receptor*.

Bineînțeles că criteriile de realizare a unei tipologii a modurilor de lectură sînt extrem de variate. În cazul de față ne interesează însă doar ipostaza actului de lectură, care poate întreține în mod critic iluzia adevărului romanesc. Ne referim, în acest caz, la genul de lectură participatoare, stimulată de premizele unei alianțe tacite între viziunea scriitorului și a cititorului despre lume. Acest pact fictiv poate fi întrerupt atît din cauza emitentului cît și din aceea a receptorului.

Cînd Virginia Woolf citește romanele lui Dickens, adeziunea sa la tipul de ficțiune romanescă, creată de scriitorul englez, este totală. *„Unul după altul, personajele lui se întrupează, chemate la viață de un ochi care nu are decît să arunce o privire într-o încăpere pentru a capta orice obiect, însuflețit sau nu, ce se află acolo; un ochi care vede o dată și pentru totdeauna; care surprinde la o femeie bigudiuri de metal, ochi înroșiți, o cicatrice albă, și face în așa fel încît toate acestea să ne dezvăluie esența personajului, un ochi vorace, vioi, nesătul, care creează mai mult decît poate pune în folosință. Astfel, impresia predominantă este o impresie de mișcare, de flux nesfîrșit și de năvală de viață în jurul unui punct sau două care rămîn pe loc."* [1]

Nathalie Sarraute observa că încrederea cititorului în ficțiunea romancierului rezultă din coincidența dintre unghiul de observare a autorului cu cel al receptorului. Grație unei asemenea situații fericite, scriitorul trezește încrederea lectorului, dîndu-i un sentiment de simpatie și solidaritate cu adevărurile romanești pe care

[1] V. Woolf, *Eseuri*, București, Editura Univers, 1972, p. 125.

cititorul le autentifică prin iluzia realității, furnizată de autor.

Cînd această iluzie se destramă dintr-o cauză sau alta, cititorul nu mai aderă la *adevărul romanesc*. Un asemenea cititor sceptic este Alain Robbe-Grillet. Exprimînd un nou tip de sensibilitate și gîndire a publicului contemporan, el nu mai crede în ficțiunile create în *Princesse de Clèves* sau în *Père Goriot*, așa cum Nathalie Sarraute nu mai aderă la *mitul profunzimii*, realizat de Proust sau Virginia Woolf. Pornind de la asemenea premize, Alain Robbe-Grillet crede că „*arta romanescă este în curs de a se stinge*“ [1]. Dar asemenea prevestiri despre moartea sau criza artei romanești nu s-au produs numai în epoca noastră. În fiecare perioadă, caracteristică pentru schimbarea modului de percepere a realului sau de modificare profundă a realității și a instrumentelor literare de investigare a acesteia, se observă fenomene tipice de criză a artei romanești. Pe parcursul acestor etape de criză, romanul de întreținere a iluziei realității, ca și întreaga sa viziune despre existență.

Așa se explică de ce anumite adevăruri romanești perimate sînt înlocuite cu altele noi, bazate în general pe o nouă tehnică de reprezentare a vieții.

*Romanescul* demonetizat se confruntă astfel cu *antiromanescul*, *romanul* intră în conflict cu *antiromanul*. Dar la fel ca *antiteatrul*, „*antificțiunea*“ care susține *antiromanul* nu reprezintă nimic altceva decît o modalitate de contestare a prozei tradiționale, realizată în numele unor noi criterii de percepere a realului și totodată a unor procedee adecvate de reprezentare a acestuia. Cervantes încearcă să demonetizeze romanescul din proza eroică, invadată de actele de vitejie a cavalerilor. *Don Quijote* este o parodie satirică a genului. Honoré d'Urfé acreditează în *Astrée* romanescul

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Idées, 1963, p. 19.

sentimental, bazat pe analiza psihologică a stărilor afective, Charles Sorel lărgește universul romanesc prin atenția acordată faptelor cotidiene banale, opera sa *Păstorul extravagant* făcînd să fie vehiculat încă din anul 1627 conceptul de *antiroman* [1]. Asediul asupra romanescului care pierde capacitatea de iluzionare a cititorului se produce la diferite intermitențe de către *antiromanescul*, capabil să acrediteze un nou tip de ficțiune, credibilă într-un alt moment istoric, cînd au loc substanțiale mutații de gust și mentalități. *Candide* de *Voltaire*, *Tristram Shandy* de L. Sterne, *Educația sentimentală* a lui Flaubert, *Ulise* de Joyce, *Procesul* lui Kafka, *Zgomotul și furia* de Faulkner, *Paralela 42* de Dos Passos etc. reprezintă în fiecare caz o nouă formulă de subminare a romanescului tradițional prin *antiromanescul* destinat să acrediteze o nouă viziune asupra vieții.

Referindu-se la această confruntare dintre romanesc și antiromanesc, soldată de fiecare dată cu alte rezultate ce duc la progresul genului, Jean Rousset scrie că: *„Dacă extindem puțin sensul, putem spune că există antiroman, cînd romanul are conștiința încărcată, cînd își face autocritica, cînd se găsește într-un raport de ruptură cu romanul existent; romanul intră în criză: criza de astăzi a personajului, criza psihologiei, în sfîrșit, criza subiectului, care tinde din ce în ce mai mult să se distingă de opera însăși, sau să dispară pur și simplu, dacă numim subiect istorisirea, intriga, textura de evenimente ce se produce."* [2].

Dealtfel, înseși accepțiunile termenului de *romanesc* sînt de la început foarte diverse. Romanticii l-au receptat la început, pornind de la sensurile de *extravagant, pitoresc, absurd* [3], la care s-au adăugat și alte semnificații ca: *sentimental, imaginar* etc. Hegel constată prezența

[1] *Romanciers du XVII-e siècle*, Textes présentés et annotés par Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1958, p. 23.
[2] J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1969, p. 109.
[3] R. Wellek, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970, p. 136.

unui anumit gen de romanesc în scrierile cavalerești și sentimentale, dar observă în același timp că Cervantes a elaborat în *Don Quijote* un alt tip de romanesc, rezultat din contradicția dintre *„dorințele și pretențiile subiective"* ale eroilor și cadrul fix în care le este dat să acționeze. [1]

Albert Thibaudet consideră că este dificil, dar nu imposibil, să se dea o definiție a romanescului. El constată că, la început, epitetul de *romanesc* nu se aplica decît imaginației femeilor, deoarece ele au fost cele dintîi cititoare fidele de romane. Considerîndu-l în primul rînd o derivație a romanului și nu un factor generator al acestuia, termenul respectiv se referea la *imaginația* și *sentimentul* feminin [2].

Preocupat de modalitățile de realizare a romanescului în scrierile în proză, criticul francez distinge : 1. *romanescul evenimentelor* evident în proza de aventuri, 2. *romanescul stilului,* caracterizat prin căutarea de expresii rare și prețioase, 3. *romanescul mediului,* marcat de preferința pentru anumite locuri îndepărtate, ca *Salammbô* și 4. *romanescul psihologic,* întîlnit în operele lui Stendhal, Eliot, Dostoievski etc.

Preocupat de relevarea procedeelor de configurare a romanescului, Albert Thibaudet precizează că acesta *„încearcă, la un moment dat, efortul de a se rupe de o anumită logică, un automatism, o obișnuință."* [3]

Criticul francez nu face apel la conceptul de *antiromanesc.* De aceea, simte nevoia să precizeze că există și romane în care acesta nu apare. Uneori, Albert Thibaudet lasă însă impresia că identifică noțiunea de *romanesc pur* cu aceea de *antiromanesc.* În accepțiunea pe care i-o dă, *romanescul pur* reprezintă o adevărată luptă împotriva clișeelor, a logicii și a obișnuitului. Or, antiromanescul din toate perioadele de criză a scriiturii

[1] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I, București, Editura Academiei, 1966, p. 600—601.
[2] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman,* p. 109.
[3] *Op. cit.,* p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

în proză a fost generat în primul rînd de oroarea față de clișee, adică față de acele modalități literare care nu mai sînt capabile să întrețină iluzia realității. Relația dintre logică și romanesc se pune însă în termeni mult mai nuanțați.

Romanescul din *O mie și una de nopți* sau din *Decameronul* nu exclude un anumit lanț cauzal al întîmplărilor, chiar dacă determinarea unora dintre acestea capătă o motivație miraculoasă. Romanescul baroc, plin de peripețiile cele mai aventuroase, ca naufragiile, atacurile piratерești, răpirile, deci răsturnările cele mai spectaculoase de situații, are și el o anumită logică a lui, chiar dacă înlănțuirea dintre fapte nu este de domeniul verosimilului. „*Romanul baroc*, scrie R.M. Albérès, *marchează un grad zero, un punct de plecare a romanului. E romanul fără calități, istorie imaginară pînă la dezgust, seducătoare și romanescă pînă la sațietate : imaginație liberă.*“ [1]

Criticul francez recunoaște însă că acel opium romanesc, vehiculat de romanul baroc. „*trebuie să fi avut farmecul său și anume acela al libertății : imaginație pură, în afara adevărului și realității*“ [2].

Antiromanescul cervantesc s-a născut ca o reacție față de această scriitură iluzionistă. Roman antiiluzionist, realizat prin dilatarea iluziei pînă la gradul de deturnare a percepției reale asupra realității, *Don Quijote* aduce o altă motivație a evenimentelor, înlocuind logica evenimențială precară a barocului cu tentativa de justificare psihologică elementară a personajului-rêveur (Don Quijote) sau a partenerului său (Sancho), sedus, pînă la căderea intermitentă în transă, de modelul viziunilor donquijotești.

Există, așadar, un romanesc pur al evenimentelor, dar există și un antiromânesc, construit tot prin aglomerarea excesivă de întîmplări. Dar în vreme ce roma-

[1] A. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 14.
[2] *Op. cit.*, p. 14.

nescul elementar din proza barocă furnizează acte de „*imaginație-brută*" pe care încearcă să le acrediteze ca reale sau cel puțin posibile, antiromanescul cultivat de Cervantes, Voltaire și L. Sterne permite autorilor să-și denunțe în mod deschis convențiile literare, datorită intențiilor lor antiiluzioniste.

De aceea, afirmația Marthei Robert că „*adevărul din roman nu este niciodată altceva decît o creștere a puterii sale iluzionare*" are doar o acoperire parțială, valabilă pentru romanul care își propune să fie o reprezentare a realității. Karl August Horst reține în acest sens faptul că „*Iluzia realității constă în capacitatea de a considera ceva ca real, care trebuie reprezentat prin toate mijloacele ca real*" [1]. Dar în momentul în care continuitatea reprezentării realului este întreruptă prin mijloace care țin de specificul artei antiromanești, ficțiunea iluzionistă este de asemenea întreruptă, iar evenimentele pe care se bazează intriga capătă o altă semnificație.

Deosebit de elocvent în acest sens ni se pare cunoscutul roman al lui Voltaire, *Candide*. La prima vedere, se pare că această operă aparține tipului de narațiune obiectivă, în care povestitorul rămîne sensibil distanțat de destinul personajelor sale. Dar o analiză a sensului programatic al acestui roman filozofic duce spre concluzia că evenimentele sînt introduse într-un lanț cauzal aberant, încît scriitorul să poată demonstra că lumea noastră nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile. Pangloss, filozoful optimist, este însuși emițătorul unui flux de întîmplări tragice a căror aglomerare excesivă, pe același plan al cauzalității, le conferă o logică aberantă. „*O, scumpul meu, Candide ! O știi pe Paquette servitoarea aceea drăguță a slăvitei noastre stăpîne ; m-am înfruptat în brațele ei din plăcerile raiului, care au stîrnit însă acea boală a iadului, care, după cum vezi, mă roade ; Paquette o avea și poate a și murit de boala asta. O căpătase în dar de la un călugăr cordilier*

[1] K. A. Horst, *Das Spektrum des modernen Romans*, München, Verlag, C. H. Beck, 1960, p. 12.

*foarte învățat care ajunsese să-i afle originea ; el o luase de la o contesă bătrînă, care o căpătase de la un căpitan de cavalerie, care o prinsese de la o marchiză, care o căpătase de la un paj, care o căpătase de la un iezuit, care, pe cînd era novice, o luase de-a dreptul de la unul din tovarășii lui Cristophor Columb.*" [1]

În acest caz, funcția fanteziei nu mai constă doar în construirea unor evenimente care să incite imaginația brută. Iluzia ficțiunii reale capătă o evidentă funcție antiiluzionistă. Transformat în comentator antiiluzionist al întîmplărilor pe care le suportă, le observă sau le reconstituie prin fluxul memoriei culturale, Pangloss ajunge să evalueze universul absurd în care trăiește prin argumente desprinse dintr-o logică aberantă, statornicită de el ca o lege istorică. *„Eglon, regele moabiților, a fost asasinat de Ichud ; Absalom a fost spînzurat de chică și străpuns de trei săgeți, regele Nadab, fiul lui Ieroboam, a fost ucis de Baeșa ; regele Elo de Zinari, Ahazia de Jehu, Atalia de Jehoiada ; regii Ioachim, Iehoiachim, Sedechia au fost robi.*" [2]

*Candide* este un roman filozofic *apsihologic*. Determinismul cauzal al peripețiilor este în permanență conceput ca un produs al hazardului. Ordonarea evenimentelor din această operă este de așa manieră încît are o funcție antiromanescă cu tentă antiiluzionistă evidentă. *Don Quijote* și *Candide* reprezintă astfel o demonstrație convingătoare asupra faptului că nu evenimentele în sine, oricît de aventuroase ar fi, duc la realizarea romanescului neautentic, sau la constituirea universului epic antiromanesc. Decisivă rămîne, în acest tip de scriitură, integrarea programatică a seriilor de întîmplări într-o anumită viziune asupra lumii.

Dar viziunea antiromanescă asupra realității nu se configurează doar prin romanul-evenimențial, deturnat de la sensurile sale originare. Cartea lui L. Sterne repre-

[1] Voltaire, *Opere alese*, II, București, ESPLA, 1958, p. 308.
[2] *Op. cit.*, p. 399.



Scanned with OKEN Scanner

zintă cel dintîi antiroman din lume, în accepțiunea actuală a cuvîntului. *Tristram Shandy* are o intrigă cumulativă de puține evenimente de excepție. Dar chiar și acestea sînt reconstituite prin funcția deformantă a memoriei afective involuntare. Într-o lume atinsă de *spleen*, ponderea evenimentelor capătă pe planul conștiinței o funcție egalizatoare a peripețiilor de anvergură, cu detaliul cotidian insignifiant. Registrul dublu al romanului nu se poate constata decît dacă avem în vedere faptul întîmplat și comentariul produs pe marginea lui de spectatorul care îl privește. Dar comentariile cuplului antiromanesc, format din unchiul Toby și caporalul Trim (care reface alianța dintre Don Quijote și Sancho), este de așa manieră, încît reflecțiile lor despre șanțurile strategice săpate în grădină și războiul la care au participat au pe planul conștiinței o rezonanță egală cu aceea produsă de bîzîitul unei muște sau prezența unui ceas dereglat.

Asediul împotriva romanescului perimat nu este conceput de L. Sterne doar pe această cale. Prezența unghiului de vedere autobiografic, spațiul larg de mișcare lăsat evocării mediate de memoria involuntară, multiplicarea planurilor narative menite să ducă la relativizarea unor evenimente constituie cîțiva factori care duc la subminarea intrigii lineare, organizată în funcție de canoanele tradiționale ale timpului istoric. *Tristram Shandy* este cel dintîi roman modern care ridică tehnica digresiunii la rangul de enunț narativ fundamental. Faptul acesta permite ca emitentul unei povestiri să fie întrerupt de altul, destinat să introducă în fluxul general al intrigii un alt tip de informații care, la rîndul lor, pot fi suspendate prin intervenția unei alte surse de comunicare, încît adeseori discursul literar rămîne deschis, iar raportul obișnuit dintre cauze și efecte se estompează. *Tristram Shandy* devine astfel o microenciclopedie asupra vieții cotidiene dintr-o anumită epocă, la a cărei realizare concurează procedee neutilizate încă în roman. Cu *Tristram Shandy* înregistrăm primul moment

în care atenția unui prozator se deplasează de la primatul conținutului informațional al operei spre tehnica de relatare a acestuia.

Fuziunea dintre *antiromanescul-evenimențial* și *antiromanescul-psihologic* capătă pentru prima dată o expresie nouă, care certifică un alt tip de *ficțiune* credibilă, configurată în istoria prozei.

Procesul de reducție a evenimentelor mari (uneori de-a dreptul catastrofice) din universul romanesc, semnificația din ce în ce mai mare acordată faptului cotidian, aparenței sau suprafeței unei lumi a cărei mișcare viermiculară se conturează pe acest plan, începe să întrețină tot mai insistent iluzia unor scriitori de a realiza un discurs literar în proză, al cărui suport de fapte să fie minim, dacă nu inexistent. Excesul de narațiune în proză a declanșat idealul textului literar *antinarativ*, într-un moment în care acesta reprezenta doar o superbă utopie. Flaubert își imagina o asemenea operă în momentul în care scria *Madame Bovary*. Într-o scrisoare a sa (16. I. 1862), autorul mărturisește că „*Ceea ce i se pare frumos și ar dori să realizeze este o carte despre nimic, o carte fără suport exterior..., o carte care aproape să nu aibă subiect sau cel puțin subiectul să fie invizibil, dacă lucrul acesta este cu putință*“ [1]. Deziderатul acesta este realizat într-o anumită măsură în *Educația sentimentală*. Intriga este concepută ca un voiaj gnoseologic într-un oraș cu o configurație labirintică, în care personajele centrale traversează același spațiu itinerant. Dacă Michel Raimond remarca, pe bună dreptate, ponderea mai mare a elementelor dinamice decît a celor statice în romanul balzacian, în *Educația sentimentală* proporția este inversă. Flaubert realizează cel dintîi *roman al privirii* fixate asupra suprafețelor existenței, anticipînd pe acest plan tehnica din proza lui Alain Robbe-Grillet. Viziunea antiromanescă a lumii ca spectacol este reprezentată prin descripția destinată să sugereze procesul de

[1] Apud. J. Rousset, *Forme et signification*, p. 110—111.

reificare. În momentul în care atenția scriitorului se deplasează de la oameni spre obiecte percepute prin actul privirii, raportul dintre narațiune și descriere se pune în alți termeni în actul de reconstituire a realității. Dacă în prima sa fază de dezvoltare, antiromanul se întemeia pe un alt mod de ordonare a evenimentelor pentru a le putea imprima o funcție antiiluzionistă, începînd cu *Educația sentimentală* discursul antiromanesc are implicații descriptive din ce în ce mai accentuate. Ele ajung să capete în cadrul noului roman o existență relativ autonomă. În eseul său despre *Granițele povestirii*, Gérard Genette observa că „*Orice povestire comportă de fapt, pe de o parte, reprezentări ale acțiunilor și evenimentelor care constituie narațiunea propriu-zisă, iar pe de altă parte, reprezentări ale personajelor și obiectelor care constituie ceea ce numim astăzi descripția, deși acestea sînt foarte intim legate între ele, iar proporția lor este variabilă*“ [1].

Pornind de la aceste procedee fundamentale ale artei romanești, criticul francez demonstrează prin unele exemple edificatoare că narațiunea nu poate exista în stare pură, în vreme ce descripția poate fi concepută la modul independent, deși nu o găsim „*niciodată în stare liberă*“ [2]. Constatarea aceasta rămîne în mare măsură valabilă pentru proza de factură tradițională. Dar dacă avem în vedere modul de structurare a acestor două tipuri de discurs literar în antiromanul contemporan, observăm că enunțul narativ însumează în mod paradoxal anumite elemente statice, iar cel descriptiv este investit cu o anumită forță dinamică.

De aceea, superioritatea pe care o acordă Georg Lukacs narațiunii și rezervele sale profunde față de descriere, formulate în eseul său *A povesti sau a descrie* (1936), pot avea o anumită valabilitate relativă în dis-

[1] G. Genette, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 56.
[2] *Op. cit.*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

cursul literar tradițional. Prilejuite de analiza unui episod similar din *Anna Karenina* și *Nana*, considerațiile esteticianului maghiar duc spre concluzia că narațiunea permite configurarea ființei umane dintr-o perspectivă complexă, în vreme ce descrierea scoate în relief semnificația obiectelor, nu a fabulei. Narațiunea ar avea astfel avantajul de a putea stabili ierarhii, în vreme ce descrierea are o funcție nivelatoare, cu atît mai mult cu cît obiectele concepute independent de oameni ar fi nepoetice.

Dacă G. Lukacs ar fi cercetat metamorfozele discursului narativ și descriptiv în antiromanul contemporan s-ar fi putut întîmpla ca și concluziile sale să fie mai nuanțate. Implicațiile statice ale narațiunii prezente în noul roman și dinamismul descripției care începe să-și piardă funcția explicativă directă sînt convertite într-o adevărată fenomenologie a obiectelor. Intenția aceasta investește cele două tipuri de enunțuri fundamentale din proză cu unele semnificații noi.

Dar fenomenul acesta de dinamizare a descripției și de lentoare a narațiunii-evenimențiale nu este evident doar în romanele de dată foarte recentă. Se știe doar să dialogul din scrierile în proză nu mai are la foarte mulți scriitori forma lui socratică pură, de schimb de idei. Pînă și dramaturgii din perioada de expansiune a expresionismului au constatat că dialogul pur de idei nu poate imprima în exclusivitate dinamismul necesar intrigii din operele de teatru.

Revenind la roman, ni se pare elocvent faptul că pînă și un scriitor de genul lui James Joyce, care nu acordă intrigii tradiționale semnificația sa obișnuită, conferă dialogului o mobilitate destinată să depășească dinamismul obișnuit, rezultat din schimbul de idei. Faptul acesta capătă o importanță deosebită în *Portret al artistului în tinerețe*, din cauza intenției scriitorului de a racorda conținutul dialogului cu modificările de mentalitate, determinate de vîrsta personajelor.

Scanned with OKEN Scanner

*„— O, mulți spun că Neuman are cel mai frumos stil în proză, îi lămuri Heron pe ceilalți, dar bineînțeles că poet nu e.*

*— Și cel mai bun poet cine e, Heron? întrebă Boland.*

*— Lord Tennyson, bineînțeles, răspunse Heron.*

*— Da, desigur, lord Tennyson, repetă Nash. Avem acasă o carte cu toate poeziile lui.*

*Aici Stephen uită ce-și făgăduise pe tăcute și izbucni.*

*— Tennyson poet! Aș, nu-i decît un versificator!*

*— Hai isprăvește! spuse Heron. Știe oricine că Tennyson e cel mai mare poet.*

*— Și tu cine crezi că-i cel mai mare poet? întrebă Boland, făcîndu-i cu cotul prietenului său.*

*— Byron, bineînțeles, răspunse Stephen.*

*Cu Heron în frunte porniră toți să rîdă disprețuitor.*

*— De ce rîdeți? întrebă Stephen*

*— De tine, spuse Heron. Byron, cel mai mare poet. Nu-i decît un poet pentru oameni fără educație.*

*— Ce mai poet trebuie să fie! făcu Boland.*

*— Tu mai bine ți-ai ține gura, îl repezi aprig Stephen. Tot ce știi tu în materie de poezie e ce-ai scris pe pavajul din curte — pentru care era să fii pedepsit cu arest la pod.“* [1]

Oricine poate constata că și în acest caz cînd sînt păstrate cele mai evidente rigori ale dialogului socratic. James Joyce introduce în fluxul discuției dintre școlari indici informaționali de altă natură, destinați să sporească coeficientul de reprezentare a grupului prin detaliile cele mai variate.

Determinată de necesitatea reconstituirii cît mai complexe a realității, preocuparea aceasta este mult mai veche. Balzac constatase și el că, în cadrul conversației dintre personaje, apar detalii de comportament ce nu pot fi consemnate prin dialog. În prefața la *Chouans*, el preciza că *„În realitate un personaj face adeseori un*

[1] J. Joyce, *Portret al artistului*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 134—135.

*gest, îi scapă o anumită mișcare fizionomică sau plasează un ușor semn din cap între un cuvînt și altul din aceeași frază, între mai multe fraze și chiar între mai multe cuvinte, care nu par a trebui să fie separate. Pînă acum aceste mici finețuri de conversație au fost lăsate pe seama inteligenței cititorului. Punctualitatea era un sprijin foarte slab pentru a ghici intențiile autorului*" [1].

Pornind de la modelul prozatorilor englezi, Balzac își propune să rezolve accidentele dialogului prin semnele de punctuație, menite să sporească gradul de credibilitate a ficțiunii sale literare. Faptul acesta trebuie reținut, cu atît mai mult cu cît același procedeu va fi reluat și de unii scriitori contemporani în unele opere ale lor care își propun să distrugă romanescul tradițional.

Dar adeseori, atît unii scriitori, cît și criticii literari au afirmat că una din modalitățile cele mai eficiente de subminare a romanescului tradițional este reprezentată de *romanul autobiografic*.

Relația strînsă dintre experiența personală a unor prozatori și creația lor literară este astăzi mărturisită în diverse împrejurări fără nici o reticență. François Mauriac a acordat unghiului de vedere autobiografic o pondere atît de mare, încît nu ezită să precizeze că gradul de coincidență dintre opiniile sale și cele exprimate de unele personaje din opera sa este de domeniul evidenței imediate. Alberto Moravia previne cititorii asupra faptului că experiența autobiografică pătrunde în romanele sale în mod indirect. Lawrence Durrell ne informează de asemenea că personajele sale reprezintă o adevărată mixtură între ficțiune și autobiografie. Pînă și un cunoscut autor de romane polițiste ca Simenon vine cu precizarea că *„artistul nu trebuie să se privească doar pe sine însuși, el este însă obligat să exploreze viața interioară a altora prin experiența sa proprie.*" [2]

[1] Apud. M. Butor, *Repertoire*, III, 1968, p. 394.
[2] *Romanciers au travail*, Gallimard, 1963, p. 113.

Experiența personală integrată în scriitura în proză, ca și formula romanului autobiografic au dus în toate epocile la rezultatele cele mai contradictorii. Richardson în *Pamela*, Rousseau *în Noua Eloiză*, Goethe *în Werther* au sporit doar dimensiunile romanescului sentimental printr-o altă tehnică literară. În epoca noastră lucrurile s-au petrecut în numeroase cazuri la fel. Fr. Mauriac rămîne adeptul ideii că *„un roman bun trebuie să urmeze anumite reguli impuse dinafară"* [1]. Georges Simenon este atît de atașat de formula tradițională de structurare a operelor în proză, încît nu ezită să precizeze : *„Concepția mea actuală despre roman înseamnă aproape o transpunere a regulilor tragediei în forma romanescă. Eu cred că romanul este tragedia epocii noastre"* [2].

Cele cîteva exemple menționate sînt de natură să demonstreze că prezența simplă a relației dintre experiența personală și operă în romanul autobiografic nu este suficientă pentru a imprima scriiturii în proză un caracter antiromanesc. Numai autoprogramarea lucidă a romanului autobiografic în acest sens poate duce la rezultatele scontate. Experiența literară a lui Proust și Joyce este cea mai edificatoare. Într-o scrisoare a lui Proust, acesta mărturisea că este în căutarea unui editor, dispus *„să facă să accepte cititorii unui roman care, drept vorbind, nu seamănă deloc cu romanul clasic"* [3]. Într-adevăr, scriitorul francez a izbutit să facă din proza autobiografică un adevărat roman antiromanesc al epocii sale. Elementele care au concurat la realizarea acestui scop sînt cunoscute și au un caracter foarte variat. Dar ceea ce ne interesează în momentul de față este doar structura discursului său literar. Leo Spitzer observa că enunțul literar proustian se bazează pe un permanent *„écart"* între subiect și obiect. Dar tehnica aceasta a digresiunii este total deosebită de aceea din *O mie și*

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 121.
[3] M. Raymond, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 148.

Scanned with OKEN Scanner

*una de nopți*, ca și de cea întîlnită în romanul lui L. Sterne. Ca și Joyce, Proust cumulează toate modalitățile de discurs literar în opera sa. Narația și descripția nu exclud monologul cu bogate implicații lirice, fuziunea dintre dinamic și static căpătînd și ea o nouă expresie prin acea mișcare subterană care stă la baza enunțului narativ la persoana întîi. *„Timp îndelungat m-am culcat devreme. Uneori abia stingeam lumina și ochii mi se închideau atît de repede, încît n-aveam cînd să-mi spun: Adormi. Și, după o jumătate de oră, mă trezea gîndul că era timpul să încerc să adorm; voiam să pun la o parte volumul pe care credeam că îl am încă în mînă și să sting lumina. Nu încetasem nici o clipă să fac reflecții în somn asupra celor ce citisem, dar reflecțiile luaseră o întorsătură cam ciudată; mi se părea că eu eram acela despre care vorbea cartea.“* [1]

Scriitorul transcrie în această manieră discursul literar al unui *rêveur* a cărui percepție a realului se estompează în asemenea măsură, încît relativizarea mediului ambiant se extinde pînă la aceea a eului emițător, gata să se identifice cu un personaj din opera pe care o citea. Starea de reverie, funcția integratoare sau dezintegratoare a *memoriei involuntare* reprezintă doar unii din factorii destinați să întrețină în conștiința cititorului o permanentă incertitudine în legătură cu identitatea personajelor proustiene, a mediului ce le incită la reverie sau reflecție.

În toate epocile au existat scriitori a căror capacitate imaginatoare a fost centrată asupra realului, operele lor romanești fiind construite prin analogie cu elementele constitutive ale acestuia. Dar în același timp, istoria artei romanului ne obligă să înregistrăm tipul de creator care își centrează imaginația asupra modului în care eul prozatorului, sau un anumit personaj înzestrat cu această funcție își proiectează propria trăire asupra universului exterior.

[1] Proust, *Swann*, I, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Recoltarea unor exemple edificatoare, privitoare la modul cum prozatorii concep raportul dintre artă și realitate, duce la concluzia că cei mai mulți dintre aceștia justifică reușitele lor literare prin capacitatea de cunoaștere cît mai profundă a universului real. Faulkner, de pildă, precizează că *„Un scriitor nu are nevoie decît de trei lucruri: experiență, observație și imaginație"* [1]. Pe același plan se situează și opiniile exprimate de Hemingway în stilul său sentențios cunoscut. *„Dacă un scriitor încetează să observe, s-a terminat cu el."* [2] Pînă și un adept al perspectivismului relativist în roman, ca Lawrence Durrell, ajunge la aceeași concluzie: *„Tema artei este însăși tema vieții"* [3].

Fără îndoială că nici o operă literară nu poate fi creată în afara realului, deoarece imaginația creatoare nu poate funcționa decît incitată de acesta.

Dar centrarea atenției asupra vieții ca fenomen de ansamblu sau asupra eului care o percepe duce la investirea actului imaginar cu atribute sensibil diferite. Proust se înscrie în mod programatic în ultima categorie, dar există scriitori care nu mărturisesc această intenție în mod deschis, deși operele lor se substituie realității exterioare, textul constituindu-se singur ca o ficțiune, capabilă să refacă un întreg univers existențial. Orientarea imaginației spre modul de surprindere a contactului dintre conștiință și existență reprezintă astfel o nouă modalitate de realizare a antiromanescului contemporan, investit cu o puternică forță antiiluzionistă. *Greața* lui Sartre ni se pare a fi una din cele mai elocvente opere de acest gen. Dacă în proza proustiană iese pe prim plan antiromanescul cu profunde semnificații psihologice, *Greața* reprezintă cel dintîi roman în care un scriitor încearcă să exploreze *conștiința pozițională* a personajelor sale din perspectiva psihanalizei existen-

[1] *Les romanciers au travail*, p. 12.
[2] *Op. cit.*, p. 145.
[3] *Op. cit.*, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

țiale. Fr. Jeanson observă că trăsăturile fundamentale ale acesteia „*rezultă din faptul că ea nu se conduce după anumite tendințe secundare, ca sexualitatea sau voința de putere, ci are în vedere relația de bază dintre realitatea umană și existență*“ [1]. J. P. Sartre preciza dealtfel el însuși că „*ceea ce ontologia poate să-i aducă psihanalizei... este în primul rînd originea adevărată a semnificației lucrurilor, relația lor adevărată cu realitatea umană.*“ [2]

La o îndelungată perioadă după cristalizarea *antiromanescului psihologic* modern, asistăm la configurarea *antiromanescului cerebral*, în care accentul cade pe idei. Antoine Roquentin este conceput de scriitor ca o întruchipare a conștiinței poziționale, situație caracteristică pentru un personaj investit cu intenția de valorizare a lucrurilor și a evenimentelor, ca și a raporturilor cu semenii săi.

J.P. Sartre este un adversar al esențialismului husserlian. Potrivit tezei sale fundamentale, *esența nu precede existența*. De aceea, scriitorul nu acceptă tipul de roman cu caractere prestabilite, tipologii fixe (avar, ambițios etc.), naturile umane cristalizate ca niște esențe aprioorice. Dacă în opera lui Proust, personajele se definesc prin efortul cititorului de însumare a unor secvențe caracterologice discontinue, în *Greața*, tipurile umane se cristalizează prin punerea lor în situații destinate să ilustreze opțiunile sau refuzurile, elocvente pentru înțelegerea conștiinței lor poziționale.

Antiromanescul cerebral, prezent în acest roman-eseu, propune o ficțiune cu caracter gnoseologic, pe care scriitorul o prezintă ca o transcriere fidelă a unui caz real. Ca atîția alții dintre antecesorii săi, J. P. Sartre face și el apel la artificiul literar al manuscrisului găsit. „*Aceste*

[1] Fr. Jeanson, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 258.

[2] J. P. Sartre, *L'Etre et le néant*, Paris, Gallimard, 1966, p. 694.

*caiete*, precizează scriitorul, *au fost găsite printre hîrtiile lui Antoine Roquentin. Le publicăm fără să fi schimbat nimic.*" [1]

J.P. Sartre pune astfel în circulație tipul acelui „*homme égaré*", a cărui conștiință perceptivă, direcționată spre realitatea în sine, înregistrează mișcarea haotică a oamenilor, zgomotul tramvaielor și al trenurilor, pașii colocatarilor ce urcă pe scări etc. Invazia conștiinței eroului cu lucruri și evenimente mărunte îi produce o adevărată stare de buimăceală. De aceea, își propune să le claseze. „*Cel mai bine ar fi să descriu evenimentele zi de zi. Să țin un jurnal pentru a vedea clar. Să nu las să scape nuanțele, micile fapte, chiar dacă nu au aerul să spună nimic și, mai ales, să le clasez. Trebuie să spun cum văd această masă, strada, oamenii, pachetul meu de tutun, pentru că aici este ceva care s-a schimbat. Trebuie să determin exact întinderea și natura acestei schimbări.*" [2]

*Greața* reprezintă astfel un gen de roman autobiografic în care evenimentele exterioare sînt reduse la minimum. Consemnarea unor scene amoroase, fără aderență interioară sau a micului spectacol dintr-o sală de lectură, alături de un maniac care citește toate cărțile din bibliotecă în ordine alfabetică, reprezintă datele unei intrigi evenimențiale aproape invizibile.

Funcția imaginarului antiromanesc este centrată spre surprinderea metamorfozelor eului în contact cu realitatea, nu pe actul de proiecție a acestuia în universul exterior. Viermuiala lumii în continuă mișcare, senzația viscerală a absurdului reprezintă datele unui conflict gnoseologic, care îi întreține lui Antoine Roquentin starea de greață. „*Greața*, spune el, *nu este în mine. Eu o simt acolo jos, în perete, în bretele, peste tot în jurul meu.*" [3]

[1] J. P. Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, Le livre de poche, 1961, p. 7.
[2] *Op. cit.*, p. 9.
[3] *Op. cit.*, p. 35.

Înainte de exponenții noului roman, J.P. Sartre realizează fenomenologia universului reificat. Dar dacă pentru personajele lui Alain Robbe-Grillet lucrurile pur și simplu există, Antoine Roquentin se străduiește în permanență să le investească cu anumite semnificații, să le traverseze opacitatea plină de mister. *„În mîinile mele, de exemplu, există ceva nou, un anumit fel de a ține pipa sau furculița. Sau poate furculița este aceea care are acum un anumit fel de a fi ținută. Nu știu."* [1]

Intriga din romanul lui J.P. Sartre rezultă astfel doar din reconstituirea devenirii *cogitoului* lui Antoine Roquentin de la starea prereflexivă la reflecția purificatoare, aptă să depășească angoasa sinuciderii, provocată de spectacolul amorf al lumii reificate prin actul de creație.

În *Greața* descifrăm doar un anumit aspect al antiromanescului cerebral, discursul narativ de acest gen căpătînd o expresie extrem de variată, de la Kafka și Dino Buzzati pînă la Borges, Alain Robbe-Grillet etc.

Pornind de la exemple de natura celor oferite de romanul lui Joyce, Sartre sau alți prozatori contemporani, Renato Barilli ajungea, nu de multă vreme, la convingerea că noua aventură romanescă se bazează pe *reducerea elementelor referențiale și starea de extaz.* Conceptul de extaz este înțeles în sensul sartrian, reprezentînd o ieșire a conștiinței din sine, datorită seducției exercitate asupra sa de obiecte. Un alt model al antiromanescului contemporan este semnalat de criticul italian în *epifaniile* joyciene. Refuzul transcenderii lor de anumite semnificații duce spre înțelegerea actului de creație ca un *fenomen ludic.*

Diminuarea elementelor referențiale în proza kafkiană, ca și romanele lui Dino Buzzati, Arno Schmidt sau Walter Jens, reprezintă într-adevăr un procedeu frecvent întrebuințat de genul acesta de prozatori. Dar nu reducerea în sine a elementelor referențiale generează anti-

[1] *Op. cit.*, p. 13.

romanescul contemporan, ci raportul dintre acestea. El poate crea fie o stare de *ambiguitate*, fie o *relativizare* a unei serii de informații prin altele, fie o *opacizare* programatică a unui fenomen transpus de un scriitor pe prim plan.

Modalitățile de realizare a antiromanescului în epoca noastră vizează în aceeași măsură structura formală a discursului narativ, cît și relațiile dintre referințele pe care acesta le vehiculează.

Arno Schmidt, de pildă, concepe fluxul epic ca o discontinuitate, ca o cădere de apă, ca un joc al gîndirii. El sparge în mod deliberat structura clasică a enunțului literar, fapt care îi permite să integreze în același registru de comunicare eseul și discursul filozofic, elemente poematice cu funcții emotive și comentarii livrești. În povestirile din *Leviathan* domină discursul autobiografic, scriitura memorialistică, destinată să integreze în text pasaje livrești, bazate pe enunțuri conceptuale despre evoluția statului tiranic. Dar memoria efectivă asociativă unește scriitura conceptuală cu referințele epice care sugerează starea infernală din cel de-al treilea Reich. *Dya Na Sore* este o parabolă savantă, construită pe un motiv livresc, menit să pună în lumină căutarea unei filozofii care a dus la apariția *bestiei blonde*.

Universul antiromanesc creat de Arno Schmidt are astfel un caracter livresc, dar el însumează în același timp atît tipurile de referințe, cît și modul lor de comunicare.

Raportul dintre seriile informaționale contradictorii, situate la cele mai diverse niveluri ale scriiturii în proză, reprezintă unul din procedeele cele mai frecvente la care fac apel prozatorii preocupați de configurarea unui nou tip de romanesc, opus celui tradițional. În *Zgomotul și furia* evenimentele desfășurate pe o perioadă de treizeci de ani sînt relatate de patru ori de frații Compson și de narator, raportul dintre trecut și prezent fiind evocat de fiecare dată în mod diferit. Relativizarea perspectivei pe

Scanned with OKEN Scanner

plan evenimențial îl obligă pe cititor să refacă unitatea acestor ficțiuni narative discontinue. Virginia Woolf atacă în mod deliberat entitatea personajului care face concurență stării civile în așa manieră, încît personajul său Orlando din romanul cu același titlu se metamorfozează din bărbat în femeie, rămînînd în același context de existență. Sedus de filozofia einsteiniană, ca și de unele idei vehiculate de Freud, Lawrence Durrell face din cvartetul său despre Alexandria un „*roman în patru dimensiuni*", un adevărat „*poem al relativității*" [1].

Dar și un detaliu aparent insignifiant, deturnat de la funcția lui firească poate fi generator de ambiguitate. Relatarea lui Dino Buzzati are toate aparențele comunicării unui fenomen obișnuit. „*O picătură de apă suie pe scară. O auzi? Culcat în pat pe întuneric, îi ascult mersul tainic. Cum face? Sare.*" [2]

Comunicarea unui fapt aparent obișnuit se transformă într-un act enigmatic, încărcat de fiecare locatar din acest imobil cu o semnificație misterioasă. Scriitorul refuză însă investirea ei cu o semnificație precisă. De aceea opacizarea acestui eveniment, integrat într-un univers coșmaresc, rămîne totală, prin însuși faptul că Dino Buzzati îl consideră un fapt normal. „*Nu vă spun, nu e o glumă, nu e vorba de alt sens, e vorba, din păcate, chiar de o picătură de apă, după cît se poate presupune, care noaptea urcă pe scări.*" [3]

În toate operele antiromanești de acest gen, raportul dintre narator-personaje-semnele realității și cititor este de așa natură, încît putem constata în fiecare caz orientarea discursului narativ spre tentativa de căutare a unor semnificații. Descentrarea intrigii și multiplicarea unghiurilor de vedere asupra fenomenului comentat nu mai duce însă la nici un fel de consens asupra înțelegerii lui.

[1] *Les romanciers au travail*, p. 194.
[2] D. Buzzati, *Deșertul tătarilor*, București, Editura Minerva, 1972, p. 321.
[3] *Op. cit.*, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

Fixarea mai multor perspective asupra aceluiași eveniment împinge viziunea relativistă așa de departe, încît ea se poate solda cu aneantizarea oricărui sens, distanța între ambiguitatea maximă și opacitate fiind extrem de redusă.

Relația dintre seriile informaționale ale discursului narativ, motivația și interpretarea acestora i-au permis lui Gérard să distingă trei tipuri de enunțuri posibile în universul unui roman.

„a) *narațiunea verosimilă cu o motivație implicită, exemplu: Marchiza cere mașina sa pentru a pleca la plimbare.*

b) *narațiunea motivată, exemplu: Marchiza a cerut mașina sa, s-a așezat în pat, căci este foarte capricioasă (motivație de primul grad sau motivație restrînsă), sau astfel: Căci, ca toate marchizele, ea este foarte capricioasă (motivație de gradul doi sau motivație generalizantă).*

c) *narațiunea arbitrară, exemplu: Marchiza cere mașina sa și se așază în pat.*“[1]

Într-adevăr, atît pe planul discursului narativ, cît și a celui descriptiv, scriitorul poate face apel la o motivație cauzală explicită sau implicită. Procedeul acesta este frecvent întîlnit în toate tipurile de roman tradițional. Motivația arbitrară apare odată cu antiromanul modern cînd relația dintre cauză și efect nu mai are o justificare rațională. Apariția judecătorilor în *Procesul* lui *Kafka* și condamnarea lui K. la moarte îl introduce pe cititor în sfera unei ambiguități care poate genera ipotezele cele mai diverse, deoarece lanțul cauzal rațional este anulat.

Situațiile configurate în sfera universului antiromanesc contemporan au însă o diversitate mult mai mare decît cele trei raporturi posibile, formulate de

[1] G. Genette, *Figures II*, p. 98—99.

G. Genette. Romancierii contemporani pun adeseori în lumină efecte ale căror cauze rămîn necunoscute sau relevă cauze aparente care au consecințe neprevizibile. Tipul acesta de discurs narativ este întîlnit atît la Dino Buzzati, cît și la Camus.

Genul de roman care își propune să se constituie ca o simplă fenomenologie a existenței renunță la orice tip de motivație. Inexistența motivației explicite, implicite sau arbitrare se definește în sfera antiromanescului contemporan ca o altă categorie tipologică, destinată să reprezinte toate situațiile în care însăși *absența motivației* capătă funcția unui nou tip de motivație. Procedeul acesta, frecvent utilizat de exponenții antiromanului actual, trebuie reținut cu atît mai mult cu cît el reprezintă canalul fundamental de introducere a iraționalului și absurdului într-un univers romanesc, construit pe baza unui discurs literar, ce *pare* să respecte toate rigorile logicii. De aceea, modul în care numeroși prozatori din epoca noastră își propun să racordeze romanul cu unele concluzii filozofice ale științei contemporane duce la un *alogism* sensibil distanțat de era logicii în care hazardul intră și el într-un anumit calcul previzibil.

De la multiplicarea unghiurilor de vedere asupra aceluiași eveniment, care presupune mai multe cauze ce pot declanșa același efect, s-a ajuns la *absența motivației*, cînd faptul relatat de narator pur și simplu există fie ca un act mimetic, cu corespondențe posibile în viața reală, fie ca invenție pură a narațiunii ficționale.

Un loc deosebit în cadrul universului antiromanesc contemporan îl ocupă *ficțiunea ludică*. Actul imaginativ ludic este conceput în așa fel încît nu exclude referința concretă la realitate. Dar justificarea comportamentului personajelor este în așa manieră realizată, încît poate evolua între argumentarea sa rațională, absența motivației unui gest sau acceptarea actului gratuit. În acest spațiu larg de inițiativă se înscrie romanul experimental din epoca noastră care reprezintă doar una din formele de manifestare a atitudinii antiromanești.



Scanned with OKEN Scanner

Romanul experimental nu trebuie înțeles în mod imperios doar ca o literatură antimimetică ci, pur și simplu, ca o programare imaginară a unei intenții ale cărei rezultate nu sînt previzibile. În acest caz, el poate fi definit doar ca o ficțiune asupra unei ficțiuni, ipostază care, tradusă în termenii ei direcți, poate reprezenta *romanul unui roman*.

Dar formula romanului unui roman, consacrată cu strălucire de Gide, ca și aceea a teatrului ca repetiție, întîlnită la Pirandello, Th. Wilder și alții, are o funcție antiiluzionistă, destinată să întrețină iluzia realului. Între ficțiunea ludică și ficțiunea experimentală există numeroase zone de convergență, dar suprapunerea nu este totală.

În acest spirit a conceput Walter Jens romanul său, *Herr Meister* (1963). Ca și J.P. Sartre, prozatorul îl avertizează pe cititor că se află în fața unui manuscris găsit, publicat în forma sa originară. Schimbul de scrisori între un romancier (A) și un savant (B) reprezintă planul primar al unei ficțiuni epice care cuprinde „*reguli și indicații pentru autorul de roman*", concepute în spiritul lui Jean Paul.

Dialogul socratic obișnuit este înlocuit cu circulația unor informații contradictorii, mediate de tehnica epistolară, A. fiind partizanul unei arte nonfigurative, iar B. apărătorul prozei tradiționale, cu fundal istoric și un discurs narativ apt să exprime caracterul unei epoci.

Ficțiunea programată de A. este destinată de la început să întrețină iluzia realității. „*Da, iubite și stimate prieten, ceea ce ai auzit este exact. Interviul din ziar este autentic. Am început într-adevăr o nouă carte, un roman, la a cărui desăvîrșire am nevoie de ajutorul dumitale mult mai urgent decît în anul trecut. Te rog să nu te sperii, locul de desfășurare a acestei narațiuni... va fi un mic oraș universitar.*" [1]

[1] W. Jens, *Herr Meister*, München, Piper Verlag, 1963, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

Funcția referențială a unei serii de informații este în așa fel concepută încît să poată trimite în permanență la o anumită realitate recognoscibilă, căreia îi este însă substituită o ficțiune cu inflexiuni alegorice. *„Figura centrală va fi un filozof care va arăta în mod provizoriu ca Friedmann. Și d-ta te vei recunoaște sub masca simpatică a unui farmacist. După aceasta urmează un profesor, un om melancolic, în legătură cu care trădez pentru moment doar numele : Herr Meister."* [1]

Preocupat să realizeze o sinteză între discursul narativ tradițional și comentariul reflexiv, scriitorul nu creează un conflict de amploare, nu compune serii de portrete, nici nu încarcă intriga cu bogate detalii de ordin istoric. Pe prim plan, tehnica epistolară a romanului său aduce unele notații comportamentiste, cenzurate de o puternică reducție caracterologică. Laconice, referințele istorice trimit spre anul 1933 și consecințele sale nefaste din Germania nazistă. Dar timpul istoric nu coincide cu timpul narațiunii. Evocarea pare să fie un produs al memoriei involuntare, declanșată de trauma unui moment tragic, cînd *„cuvintele încep să clipească, fiecare propoziție are un fundament dublu. Chiar și numele și conceptele se schimbă repede, iar ceea ce ieri mai avea valoare astăzi s-a degradat"* [2].

În acest context, caracterizat printr-o instabilitate care afectează straturile cele mai adînci ale conștiinței, Walter Jens îl situează pe Herr Meister, personajul nominalizat în mod programatic, despre care cititorul află că este un gen de pitic ghebos, urît, fragil și sensibil. Herr Meister apare în același timp ca un *homunculus tristis*. Conceput ca un arhetip, a cărui trăsătură fundamentală este *melancolia*, infraeroul lui Walter Jens este supus unui proces de reductibilitate, care îl apropie cînd de masca melancolică a lui Hamlet, cînd de aceea a lui Luther. El este, rînd pe rînd, intrigant, cuvios, oportu-

[1] *Op. cit.*, p. 19.
[2] *Op. cit.*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

nist, pacifist etc. Herr Meister devine astfel *arhetipul instabilității*, al acomodării cameleonice.

Funcția imaginarului este direcționată de Walter Jens asupra ficțiunii unei alte ficțiuni. Ficțiunea de primul grad îi creează pe A. și B. ale căror ficțiuni de gradul doi se proiectează asupra lui Herr Meister.

Lanțul ficțiunii generatoare de alte ficțiuni este întrerupt de scriitor printr-o formulă posibilă în orice experiment. Proiectul imaginar, conceput de A. eșuează. Romanul nonfigurativ nu poate fi terminat. El îi poate fi util lui B. ca pretext pentru un eseu, așa cum poate fi considerat un document al unor reflecții despre roman. Ca și în *teatrul ca repetiție* și în acest roman al unui roman, ficțiunea se întrerupe prin invazia realului în universul imaginar suspendat. Întruchiparea spiritului antiromanesc în proza actuală înregistrează încă o modalitate de expresie.

Investit în permanență cu o funcție destructivă a unor clișee care vizează relația artă-realitate, conceptele de intrigă, personaj, timp, spațiu, ca și sistemul de comunicare, *antiromanescul* reprezintă o categorie deschisă, extrem de complexă și mobilă, în care se înscrie și experiența literară a exponenților *noului roman francez*.

# O NOUĂ AVENTURĂ ANTIROMANESCĂ : NOUL ROMAN FRANCEZ — PREMIZELE ȘI MOTIVAȚIILE UNUI PROGRAM LITERAR ANTITRADIȚIONAL

ÎN toate etapele de criză a literaturii moderne s-a putut constata cu o relativă ușurință repetarea unui fenomen plin de semnificații. Scriitorii, promotori ai noului, s-au instalat printr-o anumită forțare a ușilor în fotoliile rezervate prin tradiție criticilor. În asemenea *faze critice* ale creației literare, scriitorii și-au asumat în mod programatic rolul *criticii de susținere*, destinată să justifice în fața cititorilor noua aventură literară pe care o propuneau cu o anumită violență în mod public. De la Henry James, Marcel Proust, Virginia Woolf, André Gide pînă la Thomas Mann, J. P. Sartre, Bertolt Brecht, Eugen Ionescu etc., fenomenul acesta ne permite să constatăm o permanentă confruntare între tentativele de înnoire ale unor mari scriitori și o anumită lentoare a recepției criticilor de profesie care s-au acomodat mai încet cu revoluțiile literare ce se săvîrșeau sub ochii lor.

În ultimele două decenii, fenomenul acesta s-a repetat într-o manieră similară cu toate celelalte tentative de inovare, realizate în alte etape de dezvoltare a culturii. Începînd de la Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute și ajungînd pînă la Claude Ollier, Jean Ricardou, Claude Simon, Robert Pinget, exponenții *noului roman francez* au reeditat o amplă bătălie între *clasici și moderni*, susținută de un complex arsenal de argumente teoretice și informații justificative, desprinse din sociologia și antropologia culturală, lingvistica structuralistă și gramatica generativă, psihanaliza lacaniană și teoria modelelor matematice. Dar achiziția de informații din alte domenii de cercetare nu duce la un nou tip de critică academică, impresionantă prin coeficientul său de erudiție. Ideile critice, profesate de exponenții noului roman, reprezintă, în primul rînd, un act de medi-

Scanned with OKEN Scanner

tație proprie asupra romanului, sincronizată, ca mod de gîndire, cu această explozie de informații din cele mai diverse zone ale științei și culturii contemporane.

Teoria și critica de susținere a acestei noi aventuri antiromanești se caracterizează, pe de o parte, printr-un refuz sistematic al modelelor epice perimate, pe de altă parte, printr-o acută dorință de sincronizare a universului romanesc cu modul de gîndire și comportament uman din epoca noastră. Ca și creația literară, teoria noului roman pune în lumină în primul rînd distanțarea critică față de clișeele tradiționale. Dar actul acesta de ruptură programatică presupune un examen complex al structurilor romanești demodate pentru a putea fi constituit un nou program literar, realizat în primul rînd prin răsturnarea unor enunțuri literare perimate. De aceea, Jean Ricardou este obligat să precizeze că *„Distincția între romanul modern și romanul tradițional nu este o problemă de dată : începutul romanului modern poate fi găsit în secolul al XIX-lea, iar în anul 1970 am văzut că apar o mulțime de romane tradiționale. Această distincție presupune mai degrabă un criteriu capabil să sesizeze un raport de răsturnare. Propunem deci următoarele : este tradițional tot ceea ce tinde să facă din roman povestirea unei aventuri ; este modern tot ceea ce tinde să facă din roman aventura unei povestiri. Primul se străduiește să fascineze cititorul prin pasiuni, idei, evenimente, peripețiile vieții însăși sau ale vieții fantastice care îl frapează pe lector, în vreme ce paginile se întorc singure, ca de la sine, iar textul prin transparența sa a dispărut într-o anumită manieră. Al doilea, dimpotrivă, își propune să trezească cititorul, stabilind o permanentă distanță. El prezintă pasiunile, evenimentele, peripețiile ficțiunii ca niște efecte ale travaliului asupra textului“* [1].

[1] J. Ricardou, *Esquisse d'une théorie des générateurs* în *Sur positions et oppositions, Le roman contemporain*, Actes et colloques nr. 8, Paris, Editions Klincksieck, 1970, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

Distincția realizată de Jean Ricardou între *povestirea unei aventuri* și *aventura unei povestiri* trebuie să fie reținută, deși acest unic criteriu nu poate fi considerat suficient. Nu putem trece în primul rînd cu vederea că cele două tipuri de enunțuri pot să apară într-o anumită mixtură specifică și în *noul roman*. Semnificativ rămîne însă faptul că poetica acestuia are la bază premize mult mai complexe, realizate în totalitatea lor prin opoziția față de tradiție. Dar unele elemente constitutive ale artei romanești de factură clasică persistă și în studiile unor scriitori ale căror opere prefigurează scriitura modernă. În *Retorica ficțiunii* (1884), Henry James se întreabă : *„Ce este un personaj dacă nu determinarea unei acțiuni ? Ce este o acțiune dacă nu ilustrarea personajului. Ce este un tablou sau un roman decît o descriere a caracterelor ?“* [1]

Actul de ruptură, teoretizat de neoromancieri și ilustrat în mod demonstrativ prin operele lor, se produce mai ales prin subminarea conceptului de personaj, de intrigă unitară și caracter constituit ca o esență prestabilită. Este elocvent faptul că în prefața scrisă de J. P. Sartre pentru *Portretul unui necunoscut* de Nathalie Sarraute, acesta punea accentul mai ales pe acele elemente constitutive ale *antiromanului* care au ajuns să reprezinte programul comun al școlii ce abia începea să se configureze. *„Una din trăsăturile cele mai specifice ale epocii noastre literare este apariția, ici și colo, a unor opere vii și total negative, pe care le putem numi antiromane... Antiromanele păstrează aparența și conturile romanului, acestea sînt opere de imaginație, ce ne prezintă personaje fictive, povestindu-ne istoria lor. Dar aceasta se produce pentru a ne decepționa și mai mult. Este vorba de contestarea romanului prin el însuși, de a-l distruge sub ochii noștri, părînd că se construiește...“* [2]

[1] Apud. T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, 1969, p. 85.
[2] J. P. Sartre, *Situations*, IV, Gallimard, 1964, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Păstrînd, așadar, aparența romanului, antiromanul își propune să inoveze scriitura în proză la toate nivelele sale, încît însuși procesul de creație al acestor opere ajunge să capete o altă motivație. Una din trăsăturile fundamentale ale teoriei formulate de exponenții *noului roman francez* rezultă din faptul că ei nu mai privesc realizarea unei opere literare ca un act de creație, generat de o anumită stare excepțională, întreținută de inspirație. Dimpotrivă, ea apare ca un produs al unui *„bricoleur"*, înzestrat cu capacitatea de a *„monta"* anumite evenimente și stări de conștiință într-un ansamblu al cărui sens general se poate dezvălui, eventual, doar la sfîrșit, printr-o tehnică specifică a actului de lectură.

Scriitorul se comportă față de opera sa, ca și față de realitatea integrată în text, ca o *conștiință structurantă*. Se poate însă spune că aceasta era prezentă și în proza tradițională, deoarece modul de ordonare a evenimentelor eteroclite, de înscriere într-o intrigă polifonică etc. presupune din partea autorului o stare asemănătoare. *Conștiința structurantă a neoromancierului — bricoleur* are însă o altă funcționalitate decît în romanul tradițional. Ea nu mai raționalizează faptele și nu mai impune discursului narativ simetria sa cunoscută, destinată să ducă spre o anumită semnificație prestabilită. Structura semnificantă a antiromanului este de așa natură, încît *semnificațiile* sale se degajează treptat pe măsura elaborării operei, unele serii de informații putînd să le contrazică pe altele sau să le anuleze. Textul antiromanului se definește astfel ca o suită de versiuni posibile asupra oamenilor și evenimentelor. El se substituie realității discontinue, ficțiunea din antiroman limitîndu-se să ofere cititorului ipoteze despre existența care se face prin texte. În felul acesta, conștiința structurantă a scriitorilor se străduiește să îi ofere cititorului aparența unei realități brute. Referindu-se la acest raport specific dintre autor și realitate, Michel Butor scrie: *„Există o anumită materie care vrea să se comu-*

Scanned with OKEN Scanner

*nice, iar într-un anumit sens nu romancierul este acela care face romanul, deoarece romanul se face singur, iar autorul nu este decît instrumentul care îl aduce pe lume, cel care îl naște.*" [1]

Romanul începe astfel să semene cu o *machetă*. Proiectarea ei integrală în text se produce sub imperiul unui nou gen de dicteu al realității, percepute de conștiință ca o suprafață enigmatică.

Teoria noului roman, elaborată de adepții genului, ajunge să capete, pe această cale, o evidentă tentă raționalistă. Dar, în mod paradoxal, ea lasă un larg spațiu de inițiativă hazardului, deoarece însăși forța imanentă a discursului narativ poate să-l orienteze pe scriitor spre soluții absolut imprevizibile.

În toate aceste cazuri, inovațiile propuse de neoromancieri sînt justificate în primul rînd prin modificarea continuă a realului, care impune noi procedee de investigare, ca și prin mutațiile înregistrate pe planul relațiilor dintre conștiință și existență. „*Arta este viață*, scrie Alain Robbe-Grillet. *Nimic nu este însă cîștigat într-o manieră definitivă. Ea nu poate exista fără această interogare permanentă. Dinamica acestor evoluții și revoluții produce renașterea sa continuă. Și apoi lumea se schimbă de asemenea. Pe de o parte, ea nu mai este în mod obiectiv, din numeroase puncte de vedere, așa cum era de exemplu, acum cinci sute de ani. Viața materială, viața intelectuală, viața politică s-au modificat în mod considerabil, ca și aspectul fizic al orașelor noastre, al caselor, al satelor, al drumurilor etc. Pe de altă parte, cunoștințele pe care le avem despre ceea ce este în noi și despre ceea ce ne înconjoară (cunoașterea științifică, fie că este vorba de științele despre materie, fie de cele umane) au trecut la fel prin răsturnări extra-*

[1] M. Butor, *Répertoire*, I, Paris, Les Editions de Minuit, 1960, p. 273.

*ordinare. Din cauza unora sau a altora, relațiile subiective pe care le întreținem cu lumea s-au schimbat în mod total.*" [1]

Romanul experimental, promovat în ultimele decenii de scriitorii francezi, este legitimat prin această necesitate firească de adaptare a intervenției de formare, la noile structuri ale vieții și gîndirii, considerate specifice pentru vremea în care trăim. În fața unei existențe caracterizate printr-o mare mobilitate, structurile *înghețate* ale epicii tradiționale nu mai sînt satisfăcătoare. De aceea arta romanescă trebuie să devină prin excelență *recherche*, travaliu experimental din care să rezulte noi modalități literare de reprezentare a lumii. În eseul său, *Le roman comme recherche*, intitulat programatic în acest fel, Michel Butor acreditează o idee acceptată de toți adepții *noului val*; romanul ajunge să fie considerat de el un fel de *laborator al povestirii*. Dar, în vreme ce o povestire oarecare este verificabilă prin înseși elementele sale referențiale obișnuite, tipul de narațiune romanescă fictivă întrunește doar aparențele realității. Raportul dintre scriitor și existență nu este însă redus de Michel Butor doar la faptul că opera reprezintă un fragment iluzoriu asupra vieții.

Ca și marea majoritate a exponenților noului roman francez, autorul celor trei volume, intitulate *Répertoire*, privește scriitura în proză ca un act permanent de căutare de noi forme, destinate să integreze și să exploreze aspectele cele mai diverse ale unei lumi ce se găsește într-o continuă schimbare. De aceea, el nu ezită să afirme că *„Invenția formulată în roman este departe de a se opune realismului, cum își imaginează critica mioapă, ea este condiția sine qua non a realismului celui mai puternic"* [2].

Ideile vehiculate de Alain Robbe-Grillet evoluează în aceeași direcție. Și el este preocupat cu precădere de

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Idées, 1963, p. 173.

[2] M. Butor, *Répertoire*, I, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

invenția formală a romancierului, de experimentul său permanent. Cînd afirmă că astăzi *„A povesti a devenit de fapt ceva imposibil“* [1], Alain Robbe-Grillet nu se referă la faptul că în noul roman nu se mai întîmplă nimic. El are în vedere narațiunea tradițională, bazată pe o acumulare de evenimente obișnuite. Or, potrivit concepției sale, subiectul romanului modern, intriga sa în ultimă instanță, trebuie să se constituie din însăși expresia actului imaginar, a invenției continue. De aceea, autorul afirmă și el că genul acesta de scriitură nu se poate baza pe nici un fel de rețetă prestabilită, libertatea scriitorului de a opta pentru o anumită formă putînd să fie atît de mare, încît fiecare roman să-și poată crea propriile sale reguli de elaborare.

Invenția de forme în scriitura în proză nu este totuși privită de nici unul dintre neoromancieri ca un simplu produs de laborator, lipsit de orice alte motivații mai profunde. Dimpotrivă, acestea ajung să vizeze uneori însuși statutul ontologic al artei și al societății. Michel Butor, bunăoară, este preocupat în mod sistematic de modalitățile de sincronizare a artei cu viața. Menirea romanului, potrivit concepției sale, este atît aceea de a umple anumite goluri ale existenței, cît și de a anticipa realitatea în continuă devenire.

Pornind de la asemenea premize, autorul ajunge la concluzia că *„Unei situații noi, unei noi conștiințe asupra romanului, a relațiilor pe care acesta le întreține cu realitatea, a statutului său, îi corespund subiecte noi, ca și anumite forme noi la toate nivelele, fie că este vorba de limbaj, stil, tehnică, fie că este vorba de compoziție, structură“* [2].

Neoromancierii acordă astfel cu toții o semnificație multiplă textului romanesc, constituit ca un substitut al realității epocii noastre, văzută și ea dintr-o perspectivă actuală. Conștiința aceasta structurală a scriitorului se

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 37.
[2] M. Butor, *Répertoire*, I, p. 11.

comportă într-un anumit fel față de trecut și în alt fel față de prezent. Nu se poate spune că neoromancierii refuză înțelegerea istorică a fenomenului literar. Dimpotrivă, tocmai în numele unei asemenea perspective istorice sînt formulate aceste premize ale noului roman. Lectura unor opere romanești din veacul trecut întreține un acut sentiment al distanței istorice, rezultat și din aprecierea unor scrieri de dată mai recentă, cum sînt acelea ale lui Proust, Joyce, Faulkner sau Sartre.

Spiritul acesta contestatar, foarte evident mai ales la Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute, nu duce decît arareori la negarea unor valori clasicizate, ci doar la denunțarea unor clișee, a unor prejudecăți care au năzuit să eternizeze doar anumite formule în roman, reprezentate mai ales de unele modele ale veacului trecut. „*Ca niște buni pedagogi, criticii*, scrie Nathalie Sarraute, *au preferat, făcîndu-se că nu văd nimic, ba dimpotrivă, nu au ratat nici o ocazie de a proclama pe un ton rezervat adevărurilor fundamentale că romanul, așa cum știm, este și va rămîne înainte de toate o narațiune, în care vedem cum acționează și trăiesc personaje și că un romancier nu este demn de acest nume decît dacă e capabil să creadă în personajele sale, ceea ce-i permite să le facă vii și să le dea o anumită densitate romanescă.*“ [1]

Dar în fața acestui gen tradițional al viziunii despre roman se instalează suspiciunea cititorului modern. El nu mai crede nici în verosimilitatea intrigii și autenticitatea personajelor construite în această manieră, așa cum nu mai poate adera nici la ideea de prozator omniscient, de genul lui Balzac.

Nathalie Sarraute nu refuză însă numai tipul acesta de roman enciclopedic. Ea consideră perimată atît scriitura preocupată de mitul profunzimii, cît și genul de proză comportamentistă, concurată în vremea noastră din ce în ce mai mult de film. „*Adîncimea pe care ana-*

[1] N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Idées, 1956, p. 69.

*liza proustiană a dezvăluit-o nu era decît o suprafață. O suprafață, la rîndul său, reprezintă o altă adîncime pe care monologul interior în care au fost investite atîtea legitime speranțe a reușit să o aducă la lumină. Dar saltul imens realizat de psihanaliză a ars etapele și traversînd dintr-o singură lovitură mai multe adîncimi, a demonstrat ineficacitatea introspecției clasice și a adus îndoială asupra valorii absolute a oricărui procedeu de exploatare.*“ [1]

Dacă introspecția de acest gen nu mai este considerată de scriitoarea franceză suficientă pentru investigarea reacțiilor omului contemporan, iar aspectele cercetate cu precădere de romancierii care s-au afirmat la începutul veacului nostru sînt și ele așezate sub *zodia suspiciunii*, atunci este firesc să ne întrebăm care sînt zonele specifice ale romanescului contemporan și de ce fel de instrumente are nevoie scriitorul de astăzi pentru a izbuti să le cunoască și în același timp să le poată exprima.

Pe acest plan, Nathalie Sarraute avansează unele idei sensibil diferite de ale confraților săi din școala noului roman. Ea atrage atenția asupra unei „*materii informe și moi*“ care își păstrează „*densitatea interioară*“, în fața scalpelului analizei. Sceptică în fața marilor evenimente care mimează în mod artificial realitatea, scriitoarea scoate în relief semnificația „*micului fapt adevărat*“. De fapt, zona spre care Nathalie Sarraute își îndrumează cu precădere interesul este reprezentată de acea mișcare misterioasă a *infraconștiinței*. Aici impresiile și gîndurile capătă primele contururi, aici se retrag de asemenea acele sentimente pe care omul le cenzurează în raporturile sale cu semenii săi. Spre deosebire de ceilalți neoromancieri, Nathalie Sarraute nu se mai comportă față de universul romanesc ca o conștiință structurantă. Programul ei literar duce spre elaborarea unui *roman*

[1] *Op. cit.*, p. 17.

*genetic*, scriitorul trebuind să se comporte în această ipostază ca un aparat capabil să capteze anumite gînduri, sentimente și idei în faza lor embrionară.

Cu Nathalie Sarraute, universul romanesc se deplasează astfel spre o altă față a ființei umane, spre alte procese ale vieții interioare pe care scriitorul urmează să le reconstituie în opera sa. Dacă Alain Robbe-Grillet și Michel Butor își propun să reprezinte viața ca o *suprafață*, Nathalie Sarraute, în pofida scepticismului său manifestat față de mitul profunzimii, realizează în scrierile sale un alt gen de *psihologie abisală*, situată în zona de trecere de la infraconștiință la conștiință.

Referindu-se la procedeele literare care o apropie de școala noului roman și o distanțează în același timp de proza tradițională, autoarea precizează că aceste deosebiri rezultă dintr-o *„deplasare a centrului lor de greutate pe care nu îl mai ocupă personajul despuiat de toate prerogativele sale, de caracterul său, redus doar la o înșelare a ochiului, la o supraviețuire sau un suport al hazardului. Acest personaj anonim este adeseori integrat într-un grup care indică simple pronume la plural. Intriga nu mai este decît o țesătură foarte laxă care, fără sprijinul unei organizări cronologice se dislocă, se dezintegrează, dispare adeseori total. În sfîrșit, aceleași scene se repetă, se repetă cu anumite variante, iar dialogul romanului tradițional suferă importante transformări“* [1].

Pentru Nathalie Sarraute, personajul nu este decît un exponent anonim al unor *„stări“*, așa cum grupul uman constituie un gen specific de vase comunicante prin care circulă un anumit flux psihic într-o continuă schimbare, caracterul său extrem de mobil imprimînd operei literare o forță dramatică de o factură nouă. Năzuința prozatoarei franceze este de a exprima indicibilul, de a face să iasă la suprafață ceea ce nu poate fi numit. În acest scop și ea experimentează un nou limbaj, o frază sinuoasă cu avansuri și reculuri, ca și un gen specific de

[1] *Nouveau Roman ; hier, aujourd'hui (Ce que je cherche à faire)*, p. 26.

imagini alunecătoare, incompatibile cu stările stabilizate, mortificate. Limbajul tradițional reprezintă pentru Nathalie Sarraute capcana cea mai greu de evitat. Definițiile, categoriile psihologice sau sociologice, denumirile precise etc. fac parte dintr-un discurs literar perimat, neadecvat tendinței de exprimare a *informului*, a fluxului prereflexiv ce nu poate fi comunicat printr-un lexic conceptualizat în mod excesiv. De aceea romanul nu mai poate fi povestit. El reprezintă o imensă structură globală a cărei înțelegere nu se poate produce decît printr-o *lectură textuală* plină de fidelitate.

Mărturisirile acestea de ordin programatic fac tot mai limpede ideea că neoromancierii caută să dea universului romanesc un conținut sensibil diferit de cel tradițional.

Realizat într-o fază istorică de excesivă reificare a existenței umane, noul roman francez își propune de asemenea să scoată în relief relațiile noi, stabilite între oameni și lucruri : *„obiectele*, scrie Michel Butor, *au o viață istorică relaționată cu aceea a personajelor, deoarece omul nu reprezintă el singur un tot. Un personaj, un personaj de roman, noi înșine, nu este niciodată un individ, un corp singur, ci un corp îmbrăcat, înarmat, înzestrat. Anumite animale au colți în formă de clește, altele au nasuri care înțeapă, coarne ; omul nu se poate lipsi de ceea ce el a fabricat, decît cu riscul dispariției sale. Organismul veritabil este un ansamblu al corpului și al obiectelor care aparțin speței umane, așa cum un anumit cuib îi aparține unei specii de păsări.“* [1] Dar indicarea prezenței lucrurilor într-un anumit mediu ambiant al ființei umane nu trebuie realizată după opinia neoromancierilor printr-un limbaj cu o încărcătură afectivă. Reprezentarea distanței dintre om și obiecte sau a unei apropieri mai mari, nu trebuie să pornească de la *acordul fericit* sau de la *solidaritatea nefericită* dintre cel care privește și obiectul care este observat. Într-o operă

[1] *Répertoire*, II, 1964, p. 55.

care își propune să devină o fenomenologie fidelă a realului, obiectele pur și simplu există, refuzul *complicității* fiind demonstrat de Alain Robbe-Grillet în mod programatic. În acest spirit, autorul *Gumelor* ajunge la concluzia că „*A descrie această suprafață nu este decît atît: a reconstitui această exterioritate și această independență*“ [1].

Omul apare astfel doar în ipostaza de martor al existenței reificate. *Romanul privirii* pentru care pledează Alain Robbe-Grillet se configurează pe această cale. Prezența dublului regıstru în acest gen de roman rezultă din existența unui spectator și a unui obiect care nu-i restituie privirea, atîta vreme cît spectatorul este capabil să refuze orice pact metafizic cu viața înconjurătoare. „*Omul privește lumea, dar lumea nu îi restituie privirea.*“ [2] Respectarea acestei convenții literare duce doar la descrierea geometrică a obiectelor și la indicarea exactă a distanței dintre ele și spectator, dar nu la investirea lor cu anumite semnificații.

Neoromancierii se străduiesc pe cît le este cu putință să respecte acest artificiu literar. Operele lui Alain Robbe-Grillet și Claude Ollier împing acest deziderat spre formele cele mai excesive. Dar nu este mai puțin adevărat că o asemenea convenție nu poate fi realizată cu ușurință, iar dacă ar fi cu putință, ea ar duce la o adevărată dezumanizare a romanului. Alain Robbe-Grillet a fost dealtfel nevoit să vină cu unele rectificări de ordin teoretic, ce contrazic în mod evident alte principii avansate de el într-o manieră mult prea tranșantă. „*Deoarece în cărțile mele nu există personaje în sensul tradițional al cuvîntului, s-a ajuns la concluzia puțin cam grăbită, că nu există oameni în general. Omul este însă prezent în fiecare pagină, în fiecare rînd, în fiecare cuvînt. Chiar dacă găsim numeroase obiecte, descrise minuțios, există în primul rînd o privire care le vede,*

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour le nouveau roman*, p. 80.
[2] *Op. cit.*, p. 65.

*gîndirea care le revede, pasiunea care le deformează. Obiectele din romanele noastre nu au niciodată o prezență în afara percepțiilor umane, reale sau imaginare...*" [1]

Or, de la refuzul oricărei „*complicități*" cu obiectele pînă la acceptarea *pasiunii care le deformează*, distanța este foarte mare. Trebuie astfel să observăm că imaginea universului reificat în *noul roman* nu este uniformă. Obiectele apar și în stare autonomă ca semne ale realității înregistrate de privire, dar în numeroase cazuri sînt percepute dintr-o perspectivă pasională de domeniul evidenței. Oricum, obiectele reprezintă un factor de referință cu o altă motivație, decît cea întîlnită la Balzac sau Zola. Obiectele, culorile, numerele, numele proprii etc., constituie în *noul roman francez*, pe de o parte *simboluri* sau *semne opace* ale existenței, pe de altă parte, au rolul unor factori *generatori* fundamentali ai acestui tip de scriitură, concepută ca o *machetă* oferită cititorului spre descifrare.

Există la cei mai mulți neoromancieri o evidentă opțiune pentru *scriitura artificială*, pentru *celulele narative* destinate să ducă la impresia unui gen specific de *mecanism productor*. Anumite elemente reprezentate de culoare, vocabulă, nume proprii sînt supuse unui proces de ablațiune, analogie, montaj metonimic, constelație metaforică, derivare, parțializare a unei anagrame etc. încît să poată căpăta funcția unor generatori fucționali.

Scriitura cultivată de unii neoromancieri are pînă la o anumită limită, variabilă de la un autor la altul, un caracter ludic. Acesta nu trebuie confundat cu programul suprarealiștilor, deoarece unii dintre exponenții noului roman refuză și încărcătura inconștientă a unor cuvinte sau a unor obiecte cu semnificații prestabilite. Mecanismul acestui procedeu este împrumutat de adepții noului val de la Raymond Roussel care l-a explicat convingător, dînd unele detalii despre felul în care l-a apli-

[1] *Op. cit.*, p. 147.



Scanned with OKEN Scanner

cat în opera sa. Căile sale de realizare sînt însă extrem de numeroase. Jean Ricardou a demonstrat astfel, cum în romanul lui Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, rima se constituie ca un adevărat *generator lexical*. Prin analogie cu *fillette*, autorul construiește o întreagă serie integratoare, formată din *cigarette, mouette, violette, cordelette*. De altfel însuși Ricardou face apel în romanul său *La prise de Constantinople* la anagramă. Pornind de la numele de *Isabelle*, scriitorul realizează o serie heterosemnificantă, reprezentată de : *Bel Asile, les abeilles, le Basile, Sillab-Lec, Dr. Baseille*.

Aplicat asupra numelor personajelor, mecanismul generatorilor poate duce la ambiguizarea sau opacizarea totală a acestora. În *La Maison de rendez-vous*, patronimicul inițial, *Marchat*, apare și sub forma *Marchand* sau *Marchant* iar *Johnson* se repetă sub forma *Jonestone* sau *Jonstone*. Jean Ricardou făcea, de asemenea, observația că însuși titlul romanului lui Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, poate să fi rezultat dintr-o ablațiune conștientă sau inconștientă din *le voy(ag)eur*, care trimite spre profesia personajului (voiajor comercial).

Mecanismul generatorilor, aplicat pe cele mai ingenioase căi și la cele mai diverse nivele ale discursului literar, reprezintă doar unul din argumentele din care rezultă ideea că neoromancierii privesc opera literară ca *produs artificial*, sensibil diferențiat față de realitatea ce are un *caracter natural*.

Jean Ricardou încearcă să stabilească și premizele teoretice ale acestui punct de vedere, ca și consecințele pe care le au asupra scrieturii. *„Conceptul de producție elimină două iluzii inverse : creația, expresia. Numai o mistică stranie riscă să asimileze producția unui text cu o pretinsă creație ex-nihilo ; numai o dogmă romantică riscă să o reducă la expresia unei substanțe antecedente. Cu creația, punctul de plecare nu este nimic ; cu expresia, pornirea este totul. Cu creația, invenția este totul ; cu expresia transformarea trebuie să se rezume la nimic. Cu producția se ajunge la recunoașterea a*

*două mărimi; de o parte, baza de plecare, de altă parte, travaliul transformator al unei anumite operații. Vom numi generator cuplul format dintr-o bază și o operație...*" [1].

Teoria generatorilor, asociată cu aceea a scriiturii concepută ca un artificiu, în raport cu natura, a găsit numeroși adepți printre neoromancieri. Faptul acesta nu exclude însă și unele rezerve față de utilizarea lor, destinată să ducă la anumite semnificații ascunse. Refuzînd orice sensuri prestabilite în roman, Alain Robbe-Grillet atrage atenția în eseul său „Despre alegerea generatorilor" asupra faptului că maniera mecanică, gramaticală sau paragramaticală de formare a unei serii de cuvinte ca : *rouge, rogue, orgue, goure* etc. poate să ducă în cele din urmă în mod inconștient la cristalizarea unui sens global, fenomen ce trebuie evitat de neoromancieri în numele programului pe care ei înșiși l-au elaborat.

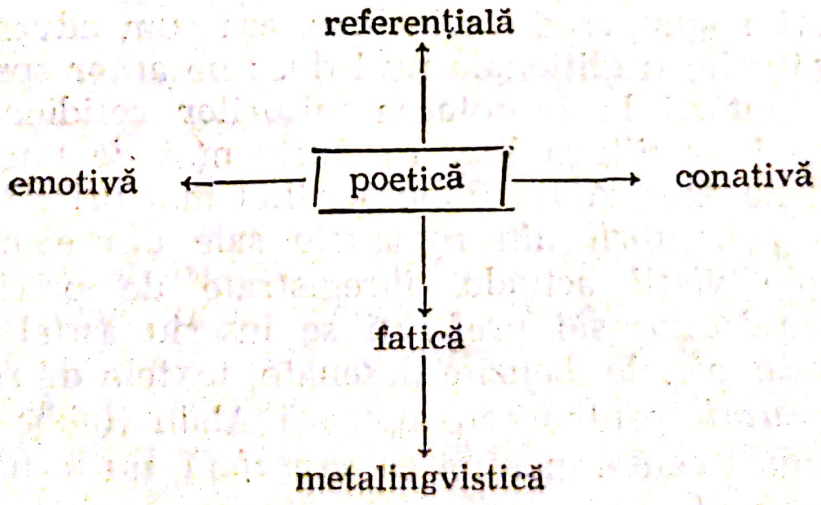
Preferînd travaliul lucid, scriitorul atrage atenția asupra resurselor care pot rezulta din *combinarea mecanică* a cuvintelor, aptă să ducă la consfințirea unor noi mituri. Lipsa de responsabilitate față de asocierea automată a unor vocabule trebuie evitată, în numele scriiturii conștiente, nu a unei *literaturi edenice*, realizată pe această cale. Dar refuzul acestui tip de generatori nu însemnează respingerea lor în bloc, așa cum adversitatea față de miturile tradiționale nu-l duce pe autor spre concluzia renunțării la receptarea miturilor cotidiene contemporane în scriitura literară. Influențat de unele idei ale lui R. Barthes, Alain Robbe-Grillet mărturisește că el își alege *generatorii* din romanele sale din elementele șocante ale vieții actuale, înregistrate de privire. În suita generatorilor săi preferați se înscriu astfel coperțile ilustrate, afișele, benzile desenate, textele de reclamă etc. *Generatorii* pentru care optează Alain Robbe-Grillet vizează lumea contemporană ca *suprafață*, nu *miturile cu sensuri profunde*.

[1] *Sur les positions et les oppositions. Le roman contemporain*, Actes et colloqques, nr. 8, p. 144.

Scanned with OKEN Scanner

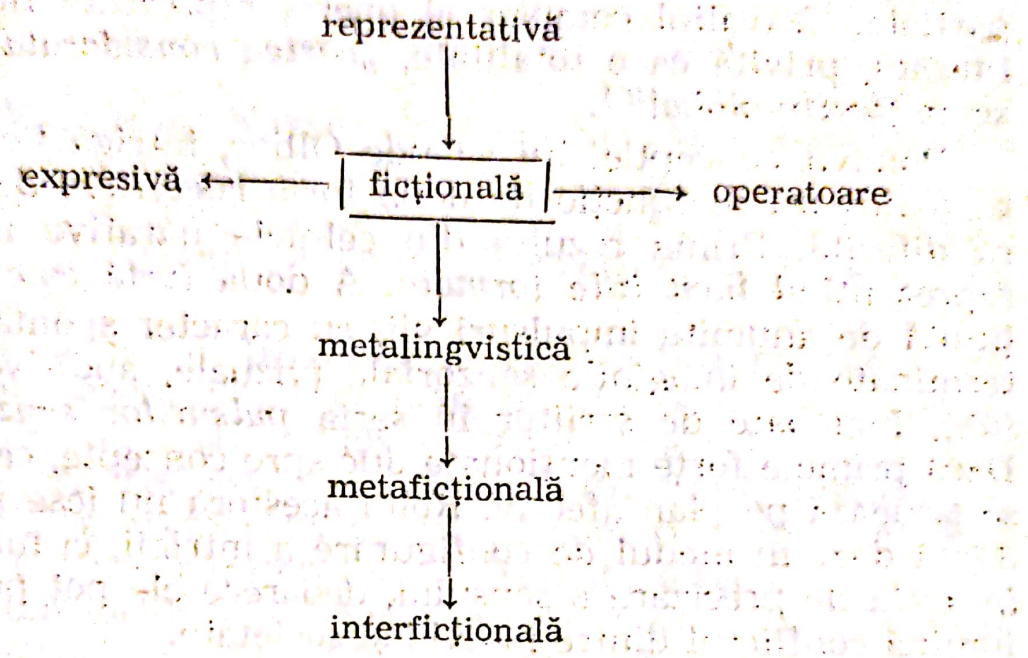
Consecvent doar în aparență cu sine însuși, scriitorul francez optează, de fapt, pentru un nou tip de semnificații care sînt cele furnizate de aparență, de viziunea *lumii ca placat*, cum ar fi spus Max Bense. Dar adeziunea sa pentru generatorii care semnifică aparența, reprezintă în ultimă instanță acceptarea unei alte serii de sensuri.

Teoria generatorilor a găsit astfel numeroși adepți în rîndurile *neoromancierilor*, deși motivațiile de nuanțe sînt diferite de la un autor la altul. Și Claude Ollier pleacă de la premiza că anumite celule inițiale ale narațiunii generează, la fel ca și numerele în matematică, sensurile ultime ale intrigii literare, privită ca totalitate. Preocupat de ponderea specifică a fiecărui element component al universului romanesc, Claude Ollier stabilește semnificațiile sistemului narativ prin analogie cu modelul creat de Roman Jakobson, în comunicarea sa *Lingvistică și poetică*, unde preciza cele șase funcții ale limbajului. Avînd în vedere actul comunicării în general, schema construită de cunoscutul lingvist scoate în evidență următoarele funcții :




Înlocuind termenii privitori la funcțiile limbajului în procesul general de comunicare, prin denumiri care

indică elementele componente ale *universului ficțional*, Claude Ollier obține un model similar, statuat în alt context.




În comunicarea sa de la Cerisy — La Salle, *Vingt ans après*, scriitorul definește ficțiunea ca „*Un sistem narativ provizoriu închis, în cadrul căruia narațiunea face intriga și dispune sensul*“ [1]. Claude Ollier adaugă faptul că el înțelege printr-un sistem narativ o organizare globală în sfera căreia orice figură narativă poate intra în contact cu alta la cele mai diverse nivele. El consideră un sistem narativ provizoriu închis deoarece acesta poate fi suficient pentru organizarea integrală a unei opere. Dar un asemenea sistem rămîne totuși permeabil la orice supliment de ficțiune critică, ceea ce permite corelarea sa posibilă cu sisteme ficționale derivate. Funcția interficțională a discursului narativ este realizată pe această cale.

Nici Claude Ollier nu acceptă sensurile prestabilite ale operei literare. El pleacă însă de la premiza existenței inițiale a unei imagini globale, destinată să genereze prin derivație alte imagini, integrate prin *indici ficționali*

[1] *Nouveau roman ; hier, aujourd'hui*; II, p. 203.

diferiți în sfera ficțiunii de ansamblu. Pe această cale se ajunge la comprehensiunea sensului operei, deoarece intriga pe măsură ce *se face*, este generatoare de sensuri parțiale. Travaliul complet al operei reprezintă ficțiunea literară, privită ca o totalitate, *„cartea considerată ca un semnificativ global"* [1].

Potrivit concepției lui Claude Ollier, intriga ficțională se realizează în funcție de două forțe coercitive de natură diferită. Prima rezultă din celulele narative inițiale, reprezentînd *incitațiile formale*. A doua forță este întreținută de anumite impulsuri vii, cu caracter spontan, determinate de imaginile senzoriale (vizuale, auditive, tactile), înglobate de scriitor în seria *pulsurilor senzoriale*. Dacă primele forțe menționate duc spre concepte, celelalte se situează pe plan afectiv. Rolul acestora nu iese în evidență doar în modul de configurare a intrigii, ci mai ales în acela de precizare a sensului, deoarece ele pot pune în lumină conflictul dintre individ și societate.

Dar toate formele ficționale, ca și fabula, în ultimă instanță nu au o valoare artistică în sine. Spre deosebire de Alain Robbe-Grillet care refuză ideea de *angajare* a scriitorului, ca și menirea operei de a transmite semnificații politice, filozofice sau sociale, Claude Ollier exprimă convingerea că formele ficționale, cu toată suita de *inscripții conflictuale*, încorporează o anumită ideologie care se degajă din text.

Ficțiune ludică și experiment cu rezultate neprevizibile, aventură a intrigii care se construiește prin polarizarea indicilor ficționali în jurul unor generatori, act de manifestare polemică în raport cu canoanele tradiționale ale genului, noul roman francez reprezintă emanația unui program relativ unitar, a cărui realizare constituie, după mărturisirea lui Michel Butor *„o transcripție suspendată între un trecut ce trebuie conservat și un viitor care trebuie pregătit"* [2].

[1] *Op. cit.*, p. 207.
[2] M. Butor, *Répertoire*, III, p. 403.

Scanned with OKEN Scanner

# IPOSTAZELE NARATORULUI ȘI MODALITĂȚILE DE STRUCTURARE A INTRIGII ÎN NOUL ROMAN

CÎND Wolfgang Kayser încerca să stabilească trăsăturile fundamentale ale genului epic, el scotea în relief trei elemente componente care duc la structurarea acestuia : 1. *evenimentul relatat*, 2. *povestitorul*, 3. *publicul-destinatar*. [1]

Dar cercetînd ponderea acestor factori pe parcursul timpului, teoreticianul german nu putea să nu observe mutațiile care s-au produs în tehnica de relatare a evenimentelor, creșterea semnificației cititorului, angajat într-un dialog creator cu opera, precum și spațiul tot mai redus, destinat naratorului ca prezență directă în roman.

Și cum factorul cel mai amenințat de o ieșire din prim plan a structurii romanului modern este *naratorul-omniscient*, Wolfgang Kayser enunța un prognostic extrem de pesimist din care rezultă că „*Moartea povestitorului este moartea romanului*".

Constatarea aceasta se desprinde din faptul că o mare parte dintre prozatorii contemporani acordă intrigii tradiționale un interes din ce în ce mai scăzut, iar relatarea evenimentelor, mediată de prezența autorului în roman, fie în calitate de narator permanent, fie ca un simplu narator flotant, apare ca o soluție artistică mai puțin utilizată decît în trecut. Realizată prin analogie cu teatrul, intriga din romanul tradițional a avut multă vreme și continuă să mai aibă și astăzi în numeroase opere o *structură piramidală*, caracterizată printr-o celulă narativă inițială, un punct culminant și un deznodămînt.

Referindu-se, de fapt, la acest tip de roman, Roland Barthes propunea o metodă de analiză structurală, enun-

[1] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Ed. a XI-a, Bern und München, Francke Verlag, 1971, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

țată foarte limpede. „*Să fie stabilite de la început cele două ansambluri-limită, cel inițial și cel terminal pentru a vedea pe ce căi și prin mijlocirea căror transformări și mobilizări, partea a doua se întîlnește cu prima sau se diferențiază de aceasta.*“ [1]

Extrem de fertilă pentru romanul cu o structură piramidală, metoda aceasta își găsește o largă sferă de aplicare și în tipul de roman în care intriga este supusă unor transformări atît de mari, încît în unele cazuri se poate vorbi de totala sa dispariție. Evident că ne referim la dispariția sau reducerea masivă a *intrigii-evenimențiale* obișnuite, care este înlocuită cu o *antiintrigă* ale cărei date componente sînt polarizate în jurul unei *enigme* sau a unui fenomen uman obișnuit, umbrit însă de o puternică opacitate, care barează fie descifrarea sensurilor sale, fie a cauzelor care l-au generat. În acest caz, raportul dintre celula narativă inițială a romanului și epilogul operei nu mai reprezintă doar o modalitate de verificare a coerenței intrigii, ci doar anumite puncte de sprijin ale cititorului, obligat să recompună toate datele unei realități fragmentare sau opace. *Romanul-recherche* capătă astfel semnificații multiple. El reprezintă, pe de o parte, aventura unui discurs literar care se constituie ca o nouă formă a intrigii, pe de altă parte, capătă caracterul unei căutări, a investigării unei lumi misterioase, care opune o imensă rezistență înțelegerii sale totale. Și dacă Michel Butor concepea la modul general intriga romanescă ca un *voiaj*, atunci cînd ne referim la *noul roman*, constatăm că cititorul este confruntat în permanență cu un gen specific de *itinerar gnoseologic* printr-un spațiu opac, care permite doar formularea unor ipoteze, a unor versiuni pe marginea realului.

Neoromancierii se comportă prin urmare ca niște fenomenologi ai unei lumi labirintice, descriind doar acele fragmente care intră în raza lor de percepție. Romancierul este investit doar cu funcția unui reporter sau a unui detectiv. Intriga din opera lor capătă din această

[1] R. Barthes, *Par où commencer*, *Poétique*, 1, 1970, p. 4.

cauză caracterul unui traseu printr-un *spațiu labirintic* sau reprezintă o viziune filmică a unei realități eteroclite. În această situație, scriitorul și personajele sale, asemenea unei camere de filmat, consemnează acele fapte și obiective, înregistrate de *privire*.

Este elocvent faptul că cele mai reprezentative opere din școala noului roman ca *Les Gommes* și *Le Voyeur* de Alain Robbe-Grillet, *La Mise en scène* de Claude Ollier, *L'Emploi du temps* de Michel Butor, *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute au în centrul lor o *enigmă*, reprezentată de o crimă, de sensurile ascunse ale unor orașe labirintice și misterioase sau de comportamentul unor personaje, situate într-o *zonă a suspiciunii*.

În toate aceste cazuri, intriga este determinată de o *enigmă*, căpătînd în mod firesc caracterul unei *anchete*. De aceea, operele neoromancierilor au numeroase puncte comune cu romanul polițist. Referindu-se la intriga din romanul polițist, Roger Caillois precizează că : *„Polițistul din roman se străduiește să răspundă unor probleme tradiționale pe care judecătorul de instrucție din realitate face eforturi să le rezolve : Care ? cînd ? unde ? cum ? de ce ? Ele suscită de altfel un interes inegal : una dintre ele, și anume «cum», constituie de obicei problema esențială“* [1].

Dar în vreme ce, romancierul sau detectivul din romanul polițist se comportă întotdeauna ca un *personaj omniscient*, romancierul-fenomenolog dispune de o rază limitată de cunoaștere a lucrurilor. Faptul acesta face ca personajele din universul literar creat de neoromancieri să aibă atitudinea unui *homme égaré*, care străbate doar unele trasee dintr-o imensă lume labirintică sau a unui detectiv care nu poate stabili cauzele unor evenimente-enigmatice.

Din această cauză, una din problemele fundamentale pe care le ridică intriga din *noul roman* este aceea a

[1] R. Caillois, *Puissances du roman*, Marseille, Sagittaire, 1942, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

ipostazelor în care se găsește naratorul în raport cu evenimentele relatate, cu lumea reprezentată în opera sa față de care se definește ca un modest fenomenolog.

Ținînd seama de modul de apropiere a scriitorului de realitate, ca și de cantitatea de cunoștințe anticipative de care acesta dispune, Jean Pouillon distinge trei tipuri de viziune a romancierului asupra realității. Prima este denumită de el, *«la vision avec»*. Caracteristica ei rezultă din faptul că *„Este ales un singur personaj care va fi în centrul povestirii și care suscită un interes deosebit sau, în orice caz, altfel decît celelalte. Este descris dinăuntru; noi pătrundem imediat în conduita lui, ca și cum am fi aceia care o stăpînim“* [1].

A doua atitudine posibilă a romancierului, este denumită *«la vision par-derrière»*. Aceasta se definește prin faptul că *„În loc să se plaseze în interiorul unui personaj, autorul poate să încerce să se detașeze de acesta, nu pentru a-l vedea din afară, pentru a-i vedea gesturile sale sau pur și simplu pentru a-i auzi cuvintele, ci pentru a aprecia într-o manieră obiectivă și directă viața sa psihică“* [2].

A treia atitudine este denumită de autor *«la vision du dehors»*. Nota ei caracteristică derivă din considerentul că *„Exterioritatea reprezintă o conduită observabilă, în măsura în care acest lucru este în mod practic posibil. Aceasta presupune atît aspectul fizic al personajului, cît și mediul în care trăiește“* [3].

Pornind de la clasificarea dată de Jean Pouillon, Tzvetan Todorrov încearcă în eseul său *Les catégories du récit littéraire* să stabilească și mai precis gradul în care autorul percepe realitatea și coeficientul de receptare a acesteia pe planul discursului de către cititor [4]. Pentru ca

[1] J. Pouillon, *Temps et Roman*, Gallimard, 1945, p. 74.
[2] *Op. cit.*, p. 85.
[3] *Op. cit.*, p. 102.
[4] T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, Communications, 1966, nr. 8, p. 141—142.

Scanned with OKEN Scanner

sporul de nuanțe adus de cercetătorul francez în elucidarea acestei probleme să fie cît mai evident, trebuie să precizăm de la început distincția pe care o face între «*histoire*» și «*discours*». Pentru el «*histoire*» însemnează tot ceea ce evocă o anumită realitate, evenimente și personaje, care pe acest plan pot fi confundate cu viața reală. Dar aceasta poate fi mediată și de alte tipurir de opere, nu numai de creația literară. În comparație cu conceptul de «*histoire*», *discursul* reprezintă maniera specifică în care autorul relatează anumite evenimente și felul în care acestea sînt percepute de cititor.

Coeficientul și unghiul de percepție a evenimentelor de către narator și cititor, îi permit lui Tzvetan Todorov să stabilească o tipologie foarte elocventă, care pleacă de la cea dată de Jean Pouillon.

«*La vision par-derrière*» reprezintă relația *narator* > *personaj*. Caracteristică prozei clasice, atitudinea aceasta îi lasă romancierului posibilitatea să știe întotdeauna mai mult decît personajele sale, fiind posesorul tuturor secretelor pe care le relatează.

«*La vision avec*» duce spre relația *narator* = *personaj*. În această soluție, prozatorul știe tot atît de mult cît personajele sale, el neputînd oferi anumite motivații anticipate sau explicații pe care eroii din operă nu le-au găsit încă. Modalitatea aceasta de percepție a realității este frecvent întîlnită în proza modernă.

«*La vision du dehors*» reprezintă echivalentul situației *narator* < *personaj*. În această ipostază, romancierul deține mai puține informații decît personajele sale. Mai rar întrebuințat, acest procedeu a început să rețină în ultima vreme atenția unora dintre prozatorii contemporani.

Cele trei tipuri de configurare a raportului dintre *narator-personaje* și *cititor*, indicate de Jean Pouillon și T. Todorov ne duc spre concluzia că situația cea mai frecvent întîlnită în *noul roman francez* este ilustrată de ceea ce autorii numesc «*la vision avec*» (*narator* = *per-*

Scanned with OKEN Scanner

*sonaj).* Categoria întîi, reprezentată de *scriitorul omniscient* este mai rară, iar categoria a treia reprezintă un procedeu de excepție.

Dat fiind faptul că unghiul acesta de percepție a realității îi aparține de obicei naratorului care este prezent în roman, intriga construită de neoromancieri este relatată fie la persoana întîi, fie într-o manieră impersonală. Dar și atunci cînd evenimentele sînt relatate la persoana întîi, noul roman nu capătă niciodată structura tipică enunțului autobiografic. Lumea reprezentată prin intriga din *noul roman* nu se configurează ca o proiecție a eului asupra existenței, deoarece acesta nu o poate percepe niciodată în totalitatea sa. Jean Ricardou observa, pe bună dreptate, că în proza modernă nu mai există raporturi univoce între *narator* și *evenimente.* Una din caracteristicile sale cele mai semnificative rezultă din apariția *naratorilor flotanți.* Intriga din romanul modern poate astfel să se constituie dintr-o sumă de *variante* ale realității, percepute de un singur *eu-narator* sau poate să apară ca o *singură variantă,* reconstituită de mai mulți *naratori-flotanți.* În primul caz, ea reprezintă raportul dintre o *narațiune-flotantă* și un *narator fix.* În al doilea caz, poate să apară ca o *narațiune flotantă,* relatată de *naratori-flotanți.* [1]

Introducerea mai *multor puncte de vedere* în structurarea intrigii din noul roman permite astfel ca același eveniment să poată fi relatat în mai multe feluri. Dar în același timp rămîne deschisă posibilitatea ca mai multe personaje angajate pe același traseu gnoseologic să-și piardă identitatea. Reacțiile lor uniforme în fața unor evenimente similare, fac ca asemenea personaje să fie asimilate unele cu altele.

*Intriga plurivalentă* declanșează un întreg evantai de posibilități. Așa cum unele evenimente pot fi contestate de altele, la fel agenții lor se anonimizează prin gene-

[1] J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman,* Paris, Seuil, 1971, p. 256.

rarea continuă a textului de noi ipoteze despre o realitate care se găsește într-un permanent proces de *structurare* și *destructurare*. Faptul acesta face ca secvențele narative care compun intriga unui roman să intre în cele mai neprevizibile raporturi unele cu altele, iar textura intrigii să nu poată depăși, în anumite cazuri, stadiul unei interogări asupra unor *enigme* ce nu pot fi în mod fatal elucidate.

Neoromancierii preocupați de fenomenologia realului sînt, în ultimă instanță, niște *agnostici*. Concepută ca un voiaj gnoseologic, intriga din *noul roman francez* pune în lumină drama neputinței de a cunoaște, deoarece aproape în toate cazurile, relativismul întreținut de unghiurile diferite de vedere ale *naratorilor flotanți* ancorează într-un *agnosticism fatalist*.

Din această cauză, intriga plurivalentă cu sensuri ambigue din *noul roman* nu se poate integra în *logica clasică a posibilităților narative*, rememorate de Claude Brémond. Pornind de la o clasificare a lui Propp care are în vedere funcțiile *atomului narativ* ce generează anumite *secvențe elementare* integrate în sfera intrigii romanești, autorul distinge trei faze :

„a) *o funcție care deschide posibilitatea unui proces sub forma unei conduite care trebuie respectată sau a unui eveniment previzibil ;*

b) *o funcție care realizează această virtualitate sub forma de conduită sau de eveniment în act ;*

c) *o funcție care închide acest proces sub forma unui rezultat obținut*“. [1]

Dar toate aceste faze ale intrigii, valabile pentru structura basmului sau a romanului de factură tradițională, nu-și găsesc decît arareori posibilitatea de modelare în *antiromanul* contemporan. Libertățile de combinare a *secvențelor narative*, prezența *scenelor false*, golurile narative care interzic explicațiile cauzale, prezența *naratorilor flotanți*, destinați să multiplice un-

[1] Claude Brémond, *La logique des possibles narratifs*, *Communication*, 1968, nr. 8, p. 60.

ghiurile de vedere asupra acelorași evenimente, reprezintă doar o parte dintre factorii ce fac ca intriga din *antiroman* să devină o *artă combinatorie* cu rezultate neprevizibile.

Avînd în vedere aceste inovații care au intervenit în structura compozițională a romanului contemporan, Claude Brémond constata că nici una din funcțiile enunțate de Propp nu impune în mod logic, în acest nou context, prezența celeilalte. *„Dimpotrivă, cînd funcția care deschide secvența este precizată, naratorul își păstrează libertatea de a face să se convertească în act sau de a o menține în stare de virtualitate; dacă o conduită este prezentată ca și cum ar trebui să fie respectată sau dacă un eveniment este previzibil, actualizarea conduitei sau a evenimentului poate să aibă loc sau să nu se producă. Dacă naratorul își propune să actualizeze această conduită sau acest eveniment, ei își păstrează libertatea de a lăsa procesul să meargă pînă la capăt sau să-l oprească pe parcurs. Conduita poate să-și atingă sau să-și rateze scopul, iar evenimentul își urmează sau nu-și continuă cursul pînă la termenul prevăzut."* [1]

Claude Brémond stabilește astfel anumite *modele* ale combinațiilor posibile dintre secvențele narative, ținînd seama de maniera în care acestea se conjugă în romanul modern, cînd prozatorul nu mai *raționalizează* realitatea reprezentată după anumite criterii logice cunoscute, ci o descrie în structura ei germinativă haotică, romanul nemaifiind o artă *mimetică*, ci una *diegetică*.

Tipurile de intrigă din *școala noului roman francez* se bazează pe o gamă variată de posibilități combinatorii, naratorul comportîndu-se, în pofida programului său teoretic, cînd ca un *scriitor omniscient*, cînd ca un explorator al realității enigmatice, care nu beneficiază de mai multe informații decît personajele sale.

[1] *Op. cit.*, p. 60—61.

Scanned with OKEN Scanner

Este însă evident că pînă au ajuns la o excesivă radicalizare a concepției lor despre *intrigă* și *personaje*, neoromancierii au păstrat în operele lor de debut numeroase elemente desprinse din poetica de factură clasică a prozei, în pofida faptului că ele capătă uneori doar o funcție parodică. Romanul lui Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes* (1953), reprezintă astfel atît un act de *ruptură* față de proza tradițională, cît și o formă discretă de continuitate a acesteia, evidentă mai ales pe unele planuri. Intriga din această operă păstrează toate elementele unei severe compoziții clasice, fiind organizată în anumite nuclee narative specifice, reprezentate de prolog, cinci acte și epilog. Un alt semn al legăturii cu tradiția rezultă din prezența acelei viziuni «*par-derrière*», specifică prozatorului omniscient, care deține mai multe informații despre destinul personajelor sale, decît fiecare dintre aceștia în parte.

Nucleul narativ fundamental, care generează numeroase versiuni asupra realității, este reprezentat de tentativa de asasinare a profesorului Daniel Dupont. Wallas este detectivul însărcinat să elucideze cauzele acestei crime și să-l descopere pe asasin. În felul acesta, termenii unei *intrigi-anchetă*, asemănătoare cu aceea din romanul polițist, se definesc de la început. Dar spre deosebire de intriga polițienească obișnuită, autorul care păstrează atributele scriitorului omniscient indică, după parcurgerea primelor pagini, cheia enigmei inițiale. Alain Robbe-Grillet relatează în acest caz evenimentele din perspectiva naratorului, care privește personajele «par derrière». *„Pe omul nostru îl cheamă Garinati. Pe el l-am văzut intrînd la Cafeneaua Aliaților ca să întrebe de Wallas care nu se mai afla acolo. Și tot el este asasinul neîndemînatic din ajun, care n-a făcut decît să-l rănească ușor pe Daniel Dupont. Locuința victimei e mica vilă al cărei grilaj e chiar în colțul străzii din spatele său."* [1]

[1] A. Robbe-Grillet, *Gumele*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 30.

Dar ceea ce știu de la început, autorul și cititorul, rămîne însă o enigmă pentru ceilalți *naratori flotanți* și evident pentru detectivul pătruns într-un mic univers labirintic cu o structură circulară.

Receptată din unghiuri de vedere diferite, dictate de limitele variate de interpretare a unui eveniment ieșit din comun, moartea reprezintă astfel tipul întîmplării fixe, destinată să declanșeze mai multe versiuni asupra realității. Primul narator flotant care comentează evenimentul este un hangiu somnolent. *„Parcă-i sînge. Daniel Dupont aseară, la doi pași de aici. Cam suspectă afacere ; un spărgător n-ar fi intrat dinadins într-o cameră luminată, tipul voia să-l omoare, asta-i sigur. Răzbunare personală sau ce ? Neîndemînatec oricum. Asta a fost ieri ; azi o și vezi în ziar."* [1] O altă versiune despre același eveniment ipotetic este dată de un oarecare Antoine. Ea se întemeiază pe informația dată de un ziar. Dar naratorul episodic introduce un prim element de ambiguizare în context, indicînd victima sub numele de Albert.

— *„Unul, Albert Dupont, asasinat aseară, acolo chiar în capul străzii.*

— *Daniel.*

— *Cum Daniel ?*

— *Ba Albert, cînd îți spun : chiar acolo..."* [2]

Cititorul este pus astfel să confrunte versiunea lui Antoine cu a hangiului, care se întemeiază, după părerea sa, pe anumite date sigure.

— *„Mai întîi că nimeni n-a fost asasinat.*

— *Asta-i culmea ! De unde știi tu, care nu te miști niciodată din local ?*

— *S-a telefonat de aici. Guvernanta aia bătrînă. Telefonul lor era deranjat. O rană ușoară la braț."* [3]

Naratorii flotanți își verifică rînd pe rînd versiunile proprii cu aceea dată de un ziar local. *„...Victima grav*

[1] *Op. cit.*, p. 21.
[2] *Op. cit.*, p. 26.
[3] *Op. cit.*, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

*rănită, transportată de urgență la o clinică de cartier, a decedat acolo fără să-și fi recăpătat cunoștința. Poliția caută să stabilească identitatea ucigașului, căruia pînă în prezent nu i s-a dat de urmă*“ [1]

Alain Robbe-Grillet lasă astfel curs liber unor ipoteze despre un eveniment care nu a avut loc. Femeia de serviciu din casa profesorului este convinsă că doctorul Juard l-a asasinat pe Dupont. Comisarul Laurent emite ipoteza unei sinucideri, iar un inspector al său afirmă că agentul crimei este un presupus fiu al lui Daniel Dupont. O voce anunță la telefon că Dupont se ascunde în clinica doctorului Juard, iar asasinul plătit are și el propria sa versiune despre cele întîmplate. Reconstituirea faptului din perspectiva sa este semnificativă. „*Pași pe palier. Lumina! Prea tîrziu să se mai ducă. Ușa deschizîndu-se și privirea stupidă a lui Dupont...*“ [2] În acest caz, unghiul de vedere al scriitorului omniscient se întîlnește cu al asasinului prezumtiv. „*Garinati a tras un singur foc, fără să ochească, asupra unui fragment de corp în fugă. Cea mai mică greșeală... Poate.*“ [3]

Descins în acest univers labirintic, Wallas, agentul de la centru, investighează cauzele unei crime care nu s-a produs. Toate pistele pe care le abordează sînt false. Asasinul prezumtiv este mereu în apropierea lui, dar detectivul nu-l întîlnește niciodată pe misterioasele traiecte circulare ale orașului. Începînd să dezlege o anumită *enigmă*, detectivul este și el la rîndul său mereu confruntat, cu alte surprize enigmatice, la fel de traumatizante ca și crima. În momentul în care crede că l-a descoperit pe asasin în casa profesorului, trage, devenind el însuși ucigașul victimei, a cărei moarte o anchetase. Scena este enunțată de scriitor într-un stil reportericesc extrem de laconic. „*Wallas, ametit de*

[1] *Op. cit.*, p. 41.
[2] *Op. cit.*, p. 37.
[3] *Op. cit.*, p. 37.

*lumină, deslușește doar mișcarea rapidă a unui braț care coboară spre el țeava unui revolver, gestul unui om care trage. În timp ce se aruncă la pămînt, Wallas apasă pe trăgaci. Omul s-a prăbușit în față ca un butuc. Mîna rămîne crispată, pe crosa revolverului. Nu mai mișcă.*" [1]

Într-un asemenea univers labirintic totul plutește într-o continuă confuzie. Wallas comite o eroare fatală de cunoaștere care se soldează cu uciderea victimei, exact la 24 de ore după prima tentativă de crimă.

Traiectul lui Wallas prin acest spațiu labirintic, generator de confuzii și misterioase coincidențe, este asemănător cu acela al lui Oedip. Dar dacă în tragedia lui Sofocle crima are loc la început, aici ea se produce cu adevărat la sfîrșit.

*Les Gommes* reprezintă astfel o parabolă modernă despre drama neputinței de cunoaștere a adevărului, fundamentată pe un anumit pretext mitologic.

Percepută de privirea, care îngăduie doar unghiuri de vedere parțiale, în cele mai multe cazuri eronate, realitatea enigmatică reprezentată de Alain Robbe-Grillet în romanul său, reprezintă un factor generator continuu de noi ficțiuni. Cînd Wallas *privește* o carte poștală ilustrată, destinată comisarului, imaginea percepută de *ochi* deschide în memoria sa o amintire absorbită de multă vreme de inconștient. Pretextul mitologic, suprapus peste o scenă falsă, îl invită pe Alain Robbe-Grillet spre un sondaj psihanalitic, care ține de psihologia profunzimii, refuzată de autor în mod programatic. „*Scena se petrece într-un oraș în stil pompeian — și, mai precis, într-o piață cu un templu pe un fundal (sau un teatru sau ceva asemănător), iar pe celelalte laturi diverse monumente de dimensiuni mai mici, despărțite prin alei largi, pavate cu lespezi. Wallas nu mai știe de unde îi revine această imagine... Amintirea devine deodată foarte pregnantă; timp de o fracțiune de secundă, toată scena capătă o densitate extraordinară. Dar care scenă?... În loc se*

[1] *Op. cit.*, p. 293.

*ivește chipul agreabil al unei femei tinere, foarte brune — proprietăreasa din strada Victor Hugo și ecoul rîsului ei gîlgîit. Fața îi era totuși foarte gravă.*

*Wallas și mama lui ajunseseră, în sfîrșit, la canalul acela care se înfunda: casele scunde își oglindeau la soare vechile fațade în apa verde. Nu o rudă căutau: ci un tată, un tată pe care, ca să spun așa, nu l-a cunoscut. Nu l-a văzut — nici atunci — în ziua aceea. Era tatăl său. Cum de l-a putut uita?"* [1]. Ca și Oedip, Wallas este condamnat la o eroare tragică din necunoaștere. Vina lui are un caracter ontologic, detectivul destinat să descopere un adevăr, să reprezinte spiritul justițiar, ajungînd să fie un criminal involuntar.

*Intriga-anchetă* din *Gumele* lui Alain Robbe-Grillet are o *traiectorie circulară*, determinată de cauza care o declanșează. Punctele ei culminante sînt marcate atît de atomul narativ *inițial*, cît și de cel *terminal*. Distorsiunea ei sinusoidală se produce prin micro-povestirile naratorilor-flotanți.

Tipul de intrigă-anchetă este prezent și în romanul lui Claude Ollier, *La Mise en scène* (1958). Și în acest caz, personajul principal realizează un voiaj gnoseologic printr-o lume absolut necunoscută, iar nucleul narativ fundamental este reprezentat de cercetarea împrejurărilor în care a dispărut un om. Ideea de *roman-recherche* este ilustrată de prozatorul francez din mai multe unghiuri de vedere. Lassale, personajul central din această operă, îndeplinește atît funcția de detectiv, cît și pe cea de explorator al unor regiuni necunoscute.

Intriga romanului este situată în Africa de Nord, într-o regiune muntoasă, greu de străbătut. Contactul cu acest univers opac de viață, generator la tot pasul de cele mai neașteptate riscuri, este de la început extrem de angoasant. Dar spre deosebire de atitudinea lui Alain Robbe-Grillet din *Les Gommes*, unde autorul se comportă ca un *narator omniscient*, Claude Ollier adoptă

[1] *Op. cit.*, p. 277—278.

comportamentul romancierului al cărui debit de informații nu depășește niciodată pe acela al personajului central din opera sa. De aceea, se poate spune de la început că intriga din *La mise en scène* relevă un asemenea unghi de percepție a existenței, încît cartea este dominată de ceea ce Jean Pouillon numea *«la vision avec»*.

Itinerariul străbătut de Lassale pune de asemenea în evidență structura unei intrigi cu caracter *circular*. Assameur reprezintă punctul de plecare și nucleul terminal al acestui traseu angoasant printr-o nouă lume labirintică. Universul necunoscut exercită o adevărată funcție agresivă asupra detectivului-explorator din roman. Anxietatea lui Lassale este sporită de întunericul nopții care îi creează sentimentul ieșirii din timp. *„A început oare noaptea? Se va termina în curînd. A vedea cît e ceasul nu este un lucru ușor. Ceasul se găsește pe noptieră, la îndemînă, dar lumina, prea slabă pentru a distinge liniile ceasornicului, este prea puternică pentru producerea contrastului de către cadranul fosforescent. Singura soluție este de a mă apropia de fereastră cu ceasul în mînă.“* [1]

Lassale străbate astfel un mic spațiu claustrat asemenea unui orb, care trebuie să se folosească de cele mai fine simțuri pentru a se putea orienta în obscuritate. Evenimentul acesta *„real“*, care se înscrie în celula inițială a secvențelor narative din roman, este ilustrativ pentru comportamentul lucid al personajului într-o lume cu care nu poate stabili nici un fel de contacte certe, care nu-i oferă în mod direct nici un fel de informații exacte.

Incertitudinea provocată de neputința perceperii exacte a timpului este asociată de scriitor cu efectele traumatizante rezultate din agresiunea constatată a exte-

[1] Cl. Ollier, *La Mise en scène*, Paris, Minuit, 1958, p. 10.

riorului asupra stării sale de spirit, relevată de insinuarea acestuia sub cele mai diverse forme în conștiința sa. Efectele traumatizante ale zgomotelor, fasciculelor de lumină, ale urletelor unor animale sălbatice etc. sînt explorate de prozator prin procedee care țin de ancheta psihologică tradițională. În acest caz, Claude Ollier se comportă ca un martor clandestin care percepe în mod direct o anumită stare sufletească, tipică momentului de tranziție de la veghe la somn. *„Lumina și zgomotul, oricît de slabe ar fi, îi tulbură somnul. Deși fereastra este închisă, urletele cîinilor și ale șacalilor pătrund pînă în interiorul camerei."* [1]

Primele secvențe narative ale intrigii sînt cristalizate prin sugerarea creșterii continue a acestei stări tensionale. Într-un *univers dedalic* în care nu se întîmplă nimic, omul se simte în permanență amenințat de pericole misterioase. Tensiunea interioară a lui Lassale, confruntat cu această agresiune ipotetică a exteriorului enigmatic, este alimentată și de prezența pericolului real, marcat de prezențe care nu indică gestul unei ființe umane. Apariția *scorpionului* în camera de dormit întreține o asemenea anxietate delirantă. De altfel prezența scorpionului pe parcursul diverselor secvențe ale narațiunii, este întotdeauna prevestitoare de rău. Uciderea unuia nu înlătură starea de pericol. *„Poate că există alții care pîndesc prin cameră, iar el nu are nici un chef să fie înțepat."* [2]

Lectura romanului *La Mise en scène* pune în lumină faptul că modul de relatare a faptelor este cînd la persoana a treia, cînd la persoana întîi. Jocul acesta dintre *eu* și *el*, evident pe plan gramatical, este însă doar aparent. Structura intrigii romanești este specifică *romanului auctorial*, cînd scriitorul se suprapune peste un anumit personaj. Astfel este întreținută acea stare per-

[1] *Op. cit.*, p. 11.
[2] *Op. cit.*, p. 15.

manentă de «vision avec». Privită pe planul *discursului*, narațiunea din *La Mise en scène* oferă uneori o dedublare a perspectivei, rezultată din capacitatea personajului central de a deveni *spectatorul* propriei sale trăiri. În acest *registru al dublei priviri*, Lassale apare atît ca un obiect care se observă, cît și ca un cercetător al unei lumi, configurate ca un spectacol enigmatic.

În această ipostază, naratorul este martorul clandestin al desfășurării destinului neprevizibil al *antieroului*. El nu știe nimic cu anticipație, reprezentînd sau raportînd datele unei existențe în curs de a se face. Referindu-se la tipul acesta de relații dintre romancier și personaje, care imprimă intrigii o configurație specifică, Jean Thibaudeau face următoarea precizare: „*Romancierul nu își asumă, în acest caz, dreptul de a povesti, bine sau rău, nici măcar printr-o aberație sau deficiență, întîmplări adevărate sau false, eclatante sau secrete, familiare sau sublime, pline sau grele de sens etc.*

*El nu se recunoaște, în ceea ce îl privește, proprietarul a nimic și a nimănui, a nici unui drept și a nici unei cunoștințe sau a vreunui mandat. El este, mai degrabă un experimentator, din toate privințele neprevizibile, a non-cunoașterii într-o limbă. Locul său este în întregime clandestin, alături cu totul de partea sălbatică a practicii textuale.*“ [1]

În acest spirit, a definit și Claude Ollier imaginea lui Lassale, comportamentul său. Indicii informaționali pe care îi transmite intriga din *La Mise en scène* în legătură cu acest *detectiv-explorator* se limitează la profesia și faptele sale, la reacțiile determinate de anumite evenimente, ca și la intențiile pe care le mărturisește. Portretul său fizic sau psihic, bazat pe elemente anticipatoare, lipsește cu desăvîrșire. Lassale este o profesie în exercițiu, nu un caracter uman în plină desfășurare. *Con-*

[1] J. Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*, în *Théorie d'ensemble*, Coll. *Tel Quel*, Paris, Edition du Seuil, 1969, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

*știința sa pozițională*, cum ar spune Sartre, se deduce din faptul că încearcă să ordoneze anumite fapte dintr-un univers haotic, care refuză logica integratoare. Ca și Antoine Rocquentin din *Greața* lui Sartre, Lassale încearcă să raționalizeze întîmplările firești sau aberante, șocante și misterioase, prin consemnarea lor zilnică într-un carnet. *„Voi rezuma în cîteva cuvinte folosirea timpului cotidian, îmi voi forma deprinderea de a nota în fiecare seară esențialul, fără să intru în detalii, pentru a evita confuziile de date și alte informații, precum și raportarea lor eronată de la o zi la alta."* [1]

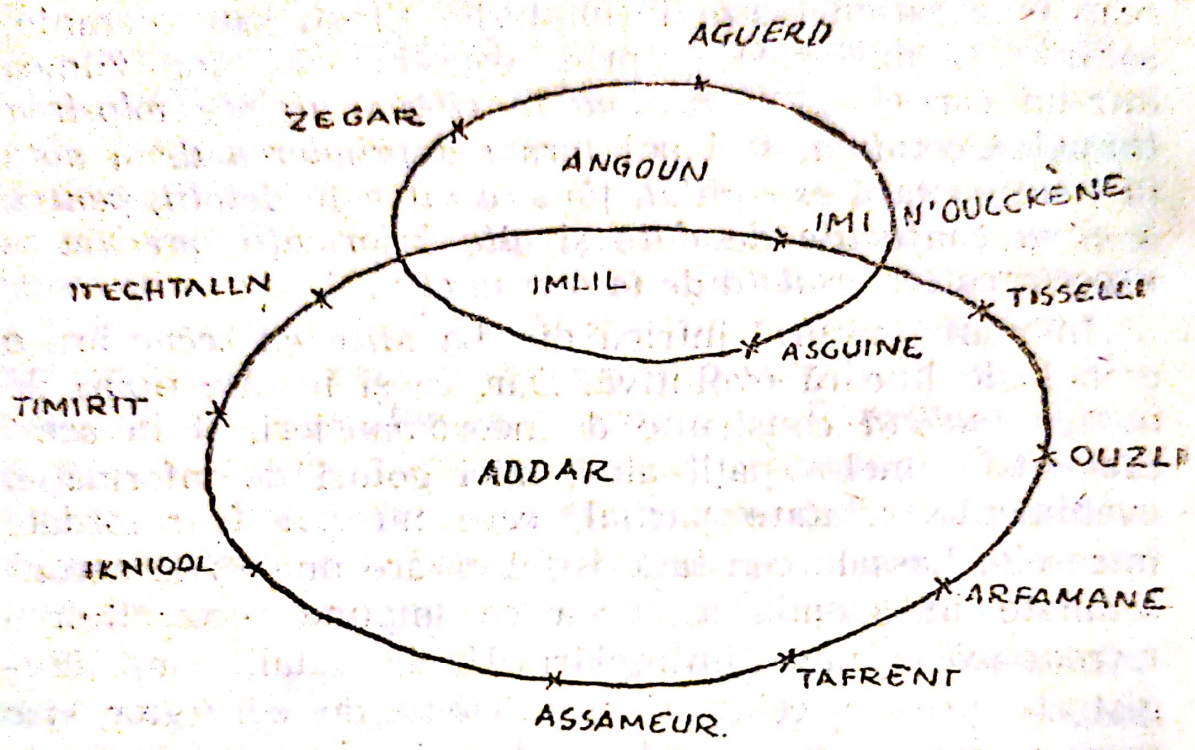
În mare măsură, intriga din *La Mise en scène* are o cronologie lineară evolutivă. Dar, ca și în alte tipuri de *intrigă-anchetă* construite de neoromancieri, și în acest caz există unele spații albe, mici goluri de informație, evenimente relatate parțial, care nu pot fi racordate între ele. Lassale constată astfel că are unele zile neconsemnate în agenda sa, ceea ce impune reconstituirea *retroactivă* a unor întîmplări. Unele detalii sînt înregistrate prea succint și insuficient de edificator, iar transcrierea lor mai amplă ar duce la un gen specific de jurnal de călătorie, care impune notarea a cel puțin treizeci de cuvinte pe zi.

*Intriga-anchetă* concepută de Claude Ollier provoacă confruntarea lui Lassale cu trei crime. Prima s-a produs într-un timp foarte îndepărtat, prezența ei mitică rezultînd doar din observarea unei gravuri de pe o rocă. A doua este de dată foarte recentă, vizînd uciderea unei tinere indigene din motive greu de înțeles. A treia este, de fapt, mai mult o prezumție, rezultată din dispariția misterioasă a lui Moritz, antecesorul lui Lassale, care a străbătut aproape în întregime același spațiu itinerant.

Traseul, explorat de Lassale, ca și de Moritz, are o formă circulară. Harta imaginară, dată de Claude Ollier la începutul cărții sale marchează toate stațiile de tran-

[1] *Op. cit.*, p. 79.

zit pe unde a trecut Moritz și pe care încearcă să le străbată Lassale pînă la capăt pentru dezlegarea unei enigme.




La prima vedere, s-ar putea să se creadă că o asemenea hartă reprezintă doar tentativa șocantă de inovare a unui scriitor sedus de mania construirii de modele grafice, preluate din cercetările structuraliste. Dar nu trebuie trecut cu vederea faptul că Lassale este detectiv și inginer cartograf, așa cum nu poate fi eludată preocuparea neoromancierilor pentru vizualizarea unor imagini.

Lassale este trimis de o anumită instituție să cerceteze *enigma* dispariției predecesorului său și totodată să continue cartografierea unor zone și drumuri de acces spre anumite mine, pe care Moritz nu a putut să le străbată pînă la capăt, lăsînd în urma sa doar un plan incomplet.

Localitățile indicate de Claude Ollier pe harta sa, reprezintă nu numai coordonatele spațiului itinerant

străbătut de Lassale, ci și locurile în care s-au produs anumite evenimente semnificative sau unde există anumiți indici despre destinul enigmatic al lui Lassale. La *Assameur* moare prima victimă (fata indigenă), la *Taffrent*, Lassale ia act de sfîrșitul acesteia, la *Tisseli*, el începe să aibă unele bănuieli despre autorul crimei (poate crimelor), la *Asguine* îl vede pe asasinul prezumtiv, edificîndu-se asupra locului crimei. La *Imi n'Ouchène*, Lassale găsește unele urme și mărturii despre cea de-a doua crimă. La *Zegda* și *Ifechtalen* constată că au fost așezate în mod premeditat unele mărturii eronate, iar la *Timirit* pierde, din cauza unor accidente, toate probele despre prezumtiva asasinare a lui Moritz, prezentată de autoritățile locale ca o simplă întîmplare, rezultată din alunecarea de pe o stîncă.

Ajuns din nou la *Assameur*, deci în prima stație a voiajului său gnoseologic, Lassale constată că rezultatul investigațiilor sale nu depășește stadiul inițial.

Venit să elucideze o enigmă, situată într-un univers dedalic, Lassale nu poate forța actul de cunoaștere a unei lumi învăluite de un imens văl de opacitate. Obstacolele cu care a fost confruntat, au o natură foarte diferită. Nu cunoaște limba localnicilor. Vicleni, agenții autorităților locale îl împing mereu pe diverse piste eronate. Cînd unul dintre aceștia, Ba Ichen, vorbește franțuzește, intenția sa este să mascheze adevărul. Ichou, copilul care a fost ultimul ghid și pare să dețină cheia enigmei, este mut.

Ca și în cazul lui Alain Robbe-Grillet și în această operă, viziunea despre lume, oferită de Claude Ollier, este tipică unui scriitor agnostic.

În universul labirintic prin care se mișcă Lassale, nu este posibilă cristalizarea niciunei ipoteze despre situația enigmatică, ce constituie *atomul narativ* central al intrigii. Ca și personajul său, scriitorul nu ne poate spune nimic despre cheia acestei enigme. De aceea, în finalul cărții, eul perceptor al personajului narator se dizolvă odată cu abandonarea spațiului integrator al acestei enig-

Scanned with OKEN Scanner

me. De aceea, în finalul cărții, eul perceptor al personajului narator se dizolvă o dată cu abandonarea spațiului integrator al acestei enigme nedescifrate. La *Assameur*, locotenentul Waton îi comunică lui Lassale că doar cu o săptămînă mai înainte a descins în localitate un anume Lessing, investit cu aceeași misiune. Pînă și analogia de nume, rezultată prin permutarea unor litere (Lassa(le) — Lessing) este edificatoare.

Ca și în *Les Gommes*, intriga circulară din *La Mise en scène* are o simetrie clasică foarte riguroasă. Cercetînd intriga din *La Mise en scène* din acest punct de vedere, J. V. Alter [1] observă că structura ei de ansamblu are o dispunere în capitole, ilustrată de raportul 1-3-1. Șapte capitole sînt consacrate ascensiunii de la Assameur la Imlil, douăzeci și unu popasului din vale și ultimele șapte reîntoarcerii la Assameur. Intrigii din cele trei părți ale operei îi rezervă cincisprezece zile, dintre care pentru prima și ultima parte cîte trei zile. Nucleul central al narațiunii se desfășoară în nouă zile. Cu excepția unui singur capitol, toate celelalte au un număr egal de pagini, ziua a treisprezecea care reprezintă momentul fundamental al anchetei, beneficiind de un număr dublu de pagini.

Proiectate în secvențe scurte, zilele au la rîndul lor o durată marcată de dimineață, după-amiază și seară. Viziunea geometrică a unei realități enigmatice este astfel proiectată de scriitor pe toate planurile scriiturii.

Dacă la Alain Robbe-Grillet în *Les Gommes* și la Claude Ollier în *La Mise en scène* domină tipul de *intrigă-anchetă* destinată să lumineze un anumit eveniment-enigmatic, la Nathalie Sarraute atenția *scriitorului-anchetator* este îndrumată spre descifrarea unor enigme de ordin *caracterologic*.

Se știe doar că scriitoarea și-a exprimat în diferite împrejurări convingerea că într-un anumit context de

[1] J. V. Alter, *L'enquête policière dans la nouveau roman : La Mise en scène de Claude Ollier*, în *Un nouveau roman ?*, Paris. Lettres Modernes, 1964, p. 99.

existență „*omul tinde astăzi spre anonimat*". Preocupată să surprindă emanațiile de flux psihic al acestei lumi care se retrage în spatele unor măști anonime, Nathalie Sarraute imprimă intrigii din romanele sale o nouă configurație, rezultată dintr-o adiționare de acte elementare de comportament, gesturi ascunse, reacții interne, transmise printr-un limbaj bolborosit.

Intriga din romanele prozatoarei franceze evoluează în permanență pe un plan dublu. Registrul acesta dublu se definește prin contrastul rezultat din viziunea lumii ca *suprafață* și *esență*. Anvelopa aceasta exterioară a fluxului existențial constituie zona *neautentică*, gestul previzibil al ființei umane, lipsit de o *semnificație* edificatoare. Prin această viziune stratigrafică a vieții psihice, Nathalie Sarraute încearcă să traverseze aparența, să ajungă la acea zonă germinativă a fluxurilor de conștiință, capabile să dezvăluie un comportament autentic care, odată exteriorizat, se convertește într-o nouă *aparență*. Din această cauză nucleele narative din romanele Nathaliei Sarraute se transformă în fenomene de limbaj, exprimate prin *subconversație*, destinată să semnifice *micul fapt adevărat*. Faptul acesta face ca narațiunea din romanele prozatoarei, franceze să convertească *evenimentul în discurs*, limbajul ca act de comunicare reprezentînd calea fundamentală prin care omul se trădează în permanență pe sine, subliniind divorțul dintre *aparență* și *esență*.

Primul experiment edificator de acest gen este realizat de Nathalie Sarraute în romanul său *Portrait d'un inconnu* (1948). Din acest punct de vedere se poate afirma că autoarea realizează cel dintîi *roman al privirii*. *Portretul unui necunoscut* pune în lumină ipostaza specifică a unui narator în a cărui operă «*la vision avec*» se găsește într-un continuu raport de interferență cu «*la vision par derrière*». De aceea, prozatoarea care păstrează încă unele atribute ale romancierului omniscient, se comportă în situațiile cele mai semnificative ca și cînd ar beneficia doar de atîtea informații, cîte îi furni-

zează *privirea* care înregistrează acte de comportament sau auzul care fixează *subconversația* semnificantă a unei atitudini.

Naratorul ilicit apare în *Portrait d'un inconnu* la o distanță cînd mai mare cînd mai mică de *infralumea* ale cărei reacții ascunse le cercetează cu rigoare, încercînd să aproximeze acele mecanisme psihice tainice ce le generează. Implicat în textura intrigii, naratorul devenit un autentic *eu epic* al operei, își mărturisește intențiile programatice fără nici o reticență. De aceea *fabula* romanului, transferată pe planul *discursului* pune în lumină o permanentă dorință de comunicare cu cititorii. „*Prudență. Ei sînt prudenți. Nu se aventurează niciodată prea departe. Trebuie să-i pîndești multă vreme mai-nainte de a percepe în ei acele slabe tresăriri, acele mișcări întotdeauna pe loc, ca fluxul și refluxul unei mări fără maree, care de-abia înaintează înainte de a se retrage formînd mici valuri mîngîietoare.*“ [1] Continuarea precizării acestei «vision avec», tipică unui autentic romancier al privirii este susținută și de alte detalii mai elocvente. „*Trebuie, așadar, să merg mai departe. Am spus-o cred, niciodată nu mi-a fost dat să aleg. Trebuie să am răbdare. Să-i observ. Să-i văd destinzîndu-se ușor, prin mișcări abia perceptibile — acele ale amibei pe placa de sticlă — și revenindu-și numaidecît.*“ [2]

De fapt, intriga din *Portretul unui necunoscut* pune în lumină structura unui *roman de situații*, conceput într-o altă manieră decît cea întîlnită în opera literară a lui J. P. Sartre. *Infralumea* din acest roman este privită și cercetată din cele mai diverse perspective. Infraeroii sînt priviți în camerele lor, ascunși de ochiul indiscret al oamenilor, sînt prezentați în ceasurile lor calme de siestă, sînt acoperiți de măști în comportamentul lor cotidian pe stradă sau în momentele de maximă iritare, cînd își trădează doar prin limbaj un alt mod de a fi. De

[1] N. Sarraute, *Portretul unui necunoscut*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 152
[2] *Op. cit.*, p. 153.

fapt, infralumea din *Portretul unui necunoscut* este reprezentată din trei unghiuri diferite de vedere, ea existînd doar ca o emanație a acestui *film al privirii*. Există pe de o parte *privirea* indiscretă a *naratorului-anchetator* care reprezintă *eul epic* al cărții. La aceasta, se adaugă modul în care *infrapersonajele* se *privesc* unele pe altele și felul în care sînt *văzute* de lumea din exterior.

Susținută de unele *situații exemplificatoare*, intriga din *Portretul unui necunoscut* este extrem de rudimentară. Ea dezvăluie dintr-o perspectivă inedită un univers domestic de tip balzacian, pe care autorul lui *Père Goriot* l-ar fi reconstituit de la o mare distanță. Un tată autoritar, zgîrcit și maniac își terorizează fiica prin excese de avariție. Traumatizată și abulică, aceasta trăiește un puternic *complex de frustrare*, exprimat prin *atracție* și *repulsie*. Ea nu se poate elibera din această stare apăsătoare de dependență decît prin căsătorie.

Dacă semnificația intrigii din acest roman nu ar depăși actul de reconstituire a antagonismului dintre un tată maniac și o fiică oprimată, ea nu ar evita prin nimic tipul de roman domestic, realizat de François Mauriac sau Julien Green. Referindu-se la această operă, pe care Sartre o înscrie într-o suită de romane cunoscute, gînditorul francez nu izbutește să surprindă nici una din trăsăturile sale esențiale. După părerea sa, Nathalie Sarraute reconstituie universul uman prin *„trei sfere concentrice de generalitate"*. Prima ar viza după opinia sa *caracterul*, a doua locul comun de *ordin moral* și a treia locul comun de *natură artistică*." [1]

Dar Nathalie Sarraute refuză în mod programatic să realizeze un *roman de caractere*. Într-o infralume a *locurilor comune*, lucrul acesta nici nu este cu putință. Personajele din *Portretul unui necunoscut* nu sînt definite printr-o derivare caracterologică, rezultată dintr-o ante-

[1] Cf. N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, préface de J. P. Sartre, Gallimard, 1956, p. 8—9.

rioritate biografică fixă. Ele se dezvăluie treptat, reprezentînd o devenire sinuoasă, compusă din avansuri și reculuri, din secvențe discontinue și contradictorii, înregistrate de scriitorul, situat în ipostaza unui detectiv clandestin, care face aproximații despre unele acte de comportament

Intriga, susținută de ample comentarii din *Portretul unui necunoscut* scoate în evidență o *infralume* situată între *existență* și *neant*. De aceea *infraeroii din acest roman* nici nu pot fi nominalizați, rămînînd sub masca anonimă, reprezentată de anumite forme pronominale vagi ca *el, ea, ei, ceilalți* etc.

Perspectiva pe care scriitoarea ne-o oferă asupra acestei *infralumi* este asemănătoare cu aceea a unei *camere de luat vederi*, care se apropie mai mult sau mai puțin de obiectivul său secret. Dar imaginea, înregistrată de privirea care înlocuiește aparatul de filmat, este dublată de vocea comentatorului, preocupat să exploreze fața ascunsă a acestei lumi enigmatice. „*El e acolo în biroul său, pitit ca un păianjen mare care stă la pîndă; greoi, nemișcat; pare complet zgribulit, așteaptă. Se ridică numaidecît cum aude, venind dinspre intrare, vocea ei prea blîndă, vocea pe care o aude întotdeauna cînd vorbește cu servitoarea, aceeași pe care o avea adineaori cu mine, o voce slabă, fără timbru, complet înăbușită. El străbate încăperea și se duce fuga să se așeze cu spatele la ușă, în fața căminului, pe care se face că asază niște hîrtii. El vădește ca și ea, acele salturi ascunse, acele pregătiri de ultimă clipă, acele redresări rapide...*“ [1]

Este evident că unele informații furnizate de scriitoare depășesc sfera de cunoaștere a naratorului care acceptă ipostaza viziunii «*par derrière*». Convertită în *eveniment* tipic pentru o scenă de film mut, imaginea relatată relevă din nou *infracțiunea* indiscretă a scriitorului omniscient. Conștientă de acest fapt, scriitoarea se repliază în ipos-

[1] N. Sarraute, *Portretul unui necunoscut*, p. 44.

taza oferită de raza de percepție «*par derrière*». „*Ea stă în ușă. Și aproape numaidecît începe comedia între ei... Desfășurările lor de șerpi... dar simt că nu-i mai urmăresc prea bine, că mă domină, mă pierd pe drum, abandonez... Ea pare că cere ceva, el refuză, ea insistă. Aproape sigur că este vorba de bani.*“ [1]

Relatarea *eului epic* din *Portretul unui necunoscut* întreține în permanență starea de suspiciune. Convertită într-un amplu comentar, intriga din acest roman relevă planurile de convergență care permit ca *infralumea* din acest univers să poată fi privită *dinăuntru*, cît și *din-afară*.

Eul epic, reprezentat de *naratorul-anchetator* este receptacolul care captează *voci interioare*, fluxuri psihice trădate de o dinamică larvară, aptă să releve o anumită dramă domestică, consumată într-un spațiu claustrat. De aceea, intriga romanului are o *structură pointilistă*. Mai multe centre de emitere intră în sfera de percepție a aceluiași eu receptor. Martor impasibil, uneori fascinat de spectacolul ascuns care i se revelă, *scriitorul-anchetator* comite o permanentă «*delațiune*», ale cărei secvențe compun nucleele narative ale intrigii. „*Fapt e că nu voi primi niciodată de la ei decît ceea ce culegem cînd ascultăm la uși, decît fărîmiturile picate de pe masa lor*“ [2]

Însuși epilogul intrigii este enunțat prin același procedeu. Captînd *vocile celorlalți*, care reprezintă în acest roman un substitut al unui *cor antic*, degradat la starea de emitere a unei *pălăvrăgeli* semnificative, *scriitorul-anchetator* anunță finalizarea unor destine umane și sfîrșitul unei intrigi construite prin cumularea de situații. „*Am să mă așez fără teamă lîngă ele, pe băncile prăfuite, chiar lîngă bordura de merișor. Vor clătina din cap și mă vor privi cu ochii lor placizi: crede-mă, e mult mai bine așa. Întotdeauna i-am dorit sărmanei să-și găsească un bărbat bun. Și a avut noroc în nenorocul ei. Putem*

[1] *Op. cit.*, p. 44.
[2] *Op. cit.*, p. 27.

*într-adevăr s-o spunem, e chiar un noroc nesperat ca un domn cu situație, serios ca Dumontet, să fi vrut s-o ia de nevastă, deoarece ea spune că tatăl ei, ca să spunem așa, nu i-a dat chiar nimic.*" [1]

În *Portretul unui necunoscut*, Nathalie Sarraute reprezintă un univers uman, proiectat pe un fundal filozofic heideggerian, o lume degradată, sedusă de valori degradate. Intriga capătă vagi contururi doar din enunțarea acestei dinamici psihice elementare, furnizată de dialectica raportului dintre *aparență* și *esență*.

Distanța față de poetica tradițională a prozei este evidentă, dar ruptura nu este încă totală.

Așa cum s-a configurat pînă în momentul de față, intriga din *noul roman francez* pune în relief fie a) *un narator fix* care relatează evenimente rezultate din mai multe *variante ale realului*, fie, b) *mai mulți naratori flotanți* care reconstituie aceleași întîmplări din unghiuri diferite de vedere. Dar și într-un caz și în altul, intriga din romanele analizate mai păstrează încă un evident *caracter linear*, indiferent de faptul dacă are o *formă circulară* sau *sinusoidală*.

O modalitate nouă de reconstituire a evenimentelor în *noul roman francez* este reprezentată de formula *intrigii polifonice*. Ea este evidentă atît în romanele lui Michel Butor, *Passage de Milan* și *Degrés*, cît și în cunoscuta operă a lui Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*.

Evident că nimeni nu ar putea afirma că intriga polifonică este o descoperire a neoromancierilor. Prezentă în unele romane ale lui Dos Passos, a căror structurare a fost profund influențată de film, evidentă în *Hôtel du Nord* (1936) de Eugène Dabit, în cunoscuta operă a lui J. P. Sartre, *Les Sursis* (1945) sau în cartea lui Cezar Petrescu, *Carlton*, *intriga polifonică* reprezintă o modalitate simultaneistă de reprezentare a evenimentelor la care neoromancierii fac apel mai ales în acele scrieri ale

[1] *Op. cit.*, p. 236.

lor în care imaginile evocatoare ale unei realități cu o stratigrafie multiplă, au o structură filmică concepută ca un montaj.

Unul din cele mai ingenioase experimente de această natură este realizat de Michel Butor în romanul său *Passage de Milan* (1954). O asemenea perspectivă cinemascopică asupra realității se bazează în exclusivitate pe tehnica de relatare, ilustrată de «*la vision avec*».

În *Passage de Milan* există mai multe centre de emitere a evenimentelor și un singur martor care le recepteaza, scriitorul-obiectiv, anonimizat, convertit într-o adevărată cameră de filmat. Michel Butor își propune, de fapt, să reconstituie fluxul vieții cotidiene al locatarilor dintr-un bloc cu șase etaje, situat pe o stradă fictivă din Paris, *Passage de Milan, nr. 6*.

Intriga din acest roman scoate încă o dată în evidență caracterul optic al enunțului narativ, realizat din perspectiva unui adept al *școlii privirii*. Spre deosebire de universul uman reconstituit de Alain Robbe-Grillet în *Les Gommes* sau de Claude Ollier în *La mise en scène*, spațiul labirintic din *Passage de Milan* nu mai este opacizat ; dimpotrivă, pe măsură ce se relevă, el capătă o transparență din ce în ce mai mare. Secțiunea verticală sau orizontală, operată de scriitor în acest vast imobil, relevă un labirint deschis.

Partizan al artei totale, Michel Butor aduce personajele direct în scenă prin secvențe narative cu un caracter filmic, pasaje lirice sau autentice scene de teatru în miniatură, care țin de formula romanului scenic. Juxtapunerea de evenimente nu duce însă la construirea unei *intrigi piramidale*. Liniile ei crescînde și descrescînde se repetă mereu, în funcție de celulele narative de bază care sînt aduse pe prim-plan. Din această cauză, postul de observare al scriitorului se schimbă, *camera-stilou* începînd să înregistreze secvențe din viața zilnică a unei familii de la etajul șase, unde se găsește familia Ralon. Indicii informaționali sînt puțini, iar enunțul narativ referențial ne oferă date sociale și profesionale, trans-

mise de imagini descriptive, puternic vizualizate. O mamă văduvă, o rudă săracă și doi frați clerici, Alexis și Jean, compun acest menaj, relevat de primul atom narativ al intrigii.

Al doilea nucleu narativ, polarizat în jurul familiei lui papa Mogne este reconstituit prin secvențe succinte și dinamice, relatate din perspectiva unui prezent în curs de a se face. Discursul narativ înlocuiește cu fidelitate narația filmică. *„Ușa de la intrare s-a deschis în fața lui Jeanne și Henri, cea de la salon în fața lui papa Mogne, iar cea de la coridor în fața mamei care, ștergîndu-și mîinile cu șorțul, îl scoate și își aranjează repede părul.*

*— Bună ziua, dragă, ce mai faci ?*

*O îmbrățișează.*

*Socrul și ginerele se apropie unul de altul, protejați, supravegheați de soțiile lor.*

*Prefăcătorii, aparențe.*

*— Bună ziua, dragă Henri, ce mai faci ?*

*— Intrați în sufragerie, spune stăpîna casei. Supa. Dezbracă-te, Viola“* [1].

Simultaneitatea micilor evenimente care recompun această secvență narativă are caracterul unui fragment de scenariu de film. Relatarea aparține unui scriitor format la *școala privirii*, a cărui investigație psihologică rămîne discretă și moralizatoare.

Cînd *camera-stilou* se deplasează spre o altă zonă de existență, reprezentată de burghezii ajunși din familia Vertigues, vizualizarea mediului ambiant pune în evidență o tehnică descriptivă balzaciană, adaptată imaginii filmice mute, pe care prozatorul o mînuiește cu o remarcabilă abilitate. Casa este *„imensă, mobilată cu dulapuri și cărți și două vitrine pline cu țesături coptice și papirusuri, deasupra lor se găsesc peisaje mari și întunecate ale unui pictor alsacian din secolul al XVII-lea, cu urme de orașe și incendii îndepărtate.“* [2]

[1] M. Butor, *Passage de Milan*, Paris, Les Éditions de Minuit, 964, p. 47.

[2] *Op. cit.*, p. 67.

De la imaginea de ansamblu a unui grup și descrierea unui interior ilustrativ pentru o anumită lume de arivişti, scriitorul-receptor trece la relatarea unor detalii de comportament, integrate doar prin actul de lectură într-un amplu context simultan de întîmplări. Ca și Asmodeu din cunoscutul roman al lui Lessage, scriitorul traversează orice spații claustrate, transformînd blocul din strada Milan într-o imensă vitrină de sticlă. Pe această cale sînt puse în lumină stereotipii mintale, gesturi repetabile, tabieturi ascunse, toate scenele reconstituite fiind văzute de la o distanță foarte mică. *„Frederic Mogne se așază în salon, aproape de masa cea mică, unde fiul său are obiceiul să-și facă lecțiile.“* [1] Suita de gesturi subliniază detalii nesemnificative, dar ele se înscriu în programul scriitorului de a face filmul unei existențe cotidiene. Comentariul care înlocuiește uneori scena vizualizată în mod direct are aceeași finalitate. *„La Ralon, doamna este stăpîna bucătăriei, la fel ca abații în camerele lor de lucru.“* [2]

Transparența unei celule din acest mic labirint poate lăsa să se întrevadă un gest foarte banal. *Camera-stilou* îl surprinde pe estetul Samuel Léonard exact cînd *„s-a așezat la masă, imediat după întoarcere.“* [3]

De la acești centri diverși de iradiere a secvențelor narative, disparate, scriitorul trece la imaginea de ansamblu a grupului mare. Comunicarea dintre micile spații de existență care nu au căpătat decît o transparență individuală se produce prin pretextul oferit de seara de dans, organizată de familia Vertigues, a cărei fiică împlinea douăzeci de ani. Nucleele narative izolate capătă în acest fel un plan general de convergență. Văzută la început din interior, lumea aceasta cu gesturi ascunse, cantonată între intimitate și aparență, este privită ca *spectacol*. Dansul invitaților este din nou înre-

[1] *Op. cit.*, p. 16.
[2] *Op. cit.*, p. 17.
[3] *Op. cit.*, p. 37.

gistrat de *camera-stilou*, dublată de intervenția eului epic, care comentează imaginile laconic. „*Este un vals de Strauss. În interior trei perechi se învîrtesc: Henri Delétang și Angèle, el puțin afectat, ea puțin speriată, dar ritmul este sigur — Philippe Sermaize și Gisèlle — bunăvoință, dar o lipsă de dispoziție evidentă la tînăra fată.*“ [1]

Cînd lumina proiectorului se îndreaptă spre alt grup, relatarea trece de la gesturi și conversație la mici detalii descriptive de natură foarte variată. „*Conversație politicoasă, cu gîndul în altă parte, între Denis Pétipote și un oarecare Ducric: politică vagă, țigara în gură. Henri Tonet foarte înalt, părul ondulat, degete fine, o ajută pe doamna Vertigues să facă onorurile casei.*“ [2]

Notația este constatativă și laconică. Stilul eliptic recompune imaginea unei lumi văzute din exterior. Cînd o anumită secvență narativă este pe cale să dezvăluie o dramă neprevizibilă, relatarea capătă un dinamism specific reportajului cu nuanțe stereofonice.

„*El deschide geamul de comunicare și încearcă să treacă.*

*Îl sparge în mîini, îl aruncă.*

*Sticlă ușoară.*

*Sînge.*

*Coboară pe treptele scării mari, se șterge pe pantaloni. Ușa familiei Vertigues este larg deschisă; o lumină sobră o conturează.*

*Întrerupătorul.*

*O vede pe Angèle mirată că Delétang o sărută pe gură; aruncă un sfeșnic.*

*Fugă. Cădere.*“ [3]

Dar evenimentele tipice intrigii polițiste nu lipsesc nici din acest roman al existenței cotidiene. Enigma se insinuează și în acest labirint transparent, opacizat subit

[1] *Op. cit.*, p. 92.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 273.

Scanned with OKEN Scanner

prin comiterea unei crime inexplicabile. Intriga nu mai capătă un caracter de anchetă. Faptul este doar constatat: Căci totul se sfîrșise cînd au venit și au observat că Henriette murise.

Între amurgul care acoperise cu lumina lui slabă un oraș tentacular și ivirea zorilor, mișcarea larvară a lumii opacizează un fapt ieșit din comun. Universul transparent din clădirea luminată din *Passage de Milan* devine obscur: *Intriga polifonică* a cumulat toate aspectele acestei vieți eteroclite.

Dacă în *Passage de Milan* există un singur narator și mai multe celule narative flotante, generatoare ale intrigii fictive, în *Degrés* (1960) situația se schimbă, pe prim-plan ieșind mai mulți naratori care reprezintă aceeași realitate.

Michel Butor este însă preocupat de o altă formulă a romanului ca act gnoseologic, decît aceea pe care am întîlnit-o în proza de idei, cultivată de Sartre, Camus sau Th. Mann. Romanul *Degrés* este doar filmul unui proces de cunoaștere, în care realitatea se configurează ca un fenomen interpretabil, viața ca suprafață fiind reconstituită din *trei unghiuri de vedere*. Însuși titlul romanului ni se pare semnificativ în acest sens, *treptele* indicînd *gradul* de percepție a realității de care dispune fiecare individ.

Obiectul unic reconstituit de cei trei naratori în jurnalele lor este oferit de viața clasei a doua a elevilor și profesorilor din Liceul Taine. Începînd din 11 octombrie 1954, timp de trei săptămîni, asupra aceluiași obiectiv, își îndreaptă atenția trei naratori, profesorul de geografie Vernier, elevul Eller care este și nepotul său și profesorul de limbi străine, Jouret, înrudit și el cu ceilalți *naratori* — martori ai vieții dintr-o școală. Așadar, trei camere specifice de luat vederi își îndreaptă obiectivul spre același scop. Și în acest caz, coeficientul de percepere a realității și indicii de informații de care dispun cei trei autori de jurnale pun în lumină fuziunea dintre *«vision par derrière»* și *la vision avec*. *Intriga po-*

*lifonică* capătă, în acest caz, caracterul unei partituri muzicale relativ armonice, înscrisă pe trei portative diferite, în care notele disonante sînt extrem de rare. Enunțul narativ este tipic pentru *romanul auctorial*, jocul pronominal între *eu* și *el* indicînd doar unghiul de recepție al unuia dintre cei trei naratori. Discursul literar debutează sub forma specifică a prozei autobiografice, cînd romancierul-reporter consemnează evenimentele prezente în curs de a se face. *Intru în clasă și urc pe estradă...*" [1] Dar partitura polifonică a intrigii rezultă din viziunea simultaneistă a emițătorului asupra unei realități care depășește unghiul său de percepție imediată. „*În spatele meu, de cealaltă parte a peretelui, unchiul tău, Henri Jouret se confruntă cu una din primele clase de modernă.*" [2]

Relatarea naratorului care evită sporul de informație generat de ficțiune nu poate eluda presiunea memoriei asociative care se introduce ca un act de infracție în text. În felul acesta, prezentul inedit se revarsă în trecut. „*Am mai fost cu voi în această sală. Era cea de-a doua lecție a noastră de geografie*". Viziunea simultaneistă a evenimentelor implică astfel și întîmplările mai vechi, semnificative prin simpla lor coincidență. „*Și unchiul tău Henri era de partea cealaltă a peretelui, în spatele meu, cu clasa de modernă*". Transparența spațiilor claustrate este facilitată, în acest caz, de amintire.

Jurnalul lui Pierre Vernier, care este unul dintre cei trei naratori flotanți, are caracterul unui dialog imaginar cu nepotul său, Pierre Eller. Intriga are în permanență un *caracter biplan*. Narațiunea capătă astfel în *Degrés* o funcție aglutinantă. Unghiul de vedere al personajului-emițător de informații se lărgește mereu, fapt care tinde să demonstreze că izolarea unui eveniment sau a unui personaj dintr-un flux de ansamblu nu

[1] M. Butor, *Degrés*, Gallimard, 1960, p. 9.
[2] *Op. cit.*, p. 6.

este posibilă. De altfel, jurnalul lui Pierre Vernier are unele sensuri polemice discrete, implicate în textura operei. Ideea narațiunii-reportericești cu caracter *antifictional* este relevată ca o aberație. *„În acel moment aș fi dorit ca aceste note să fie o descripție literală, fără imaginația mea, o simplă înregistrare de fapte exacte."* [1] Dar lucrul acesta nu e cu putință. Structura intrigii, concepută de acest narator flotant, demonstrează ceea ce Gaston Bachelard numea *„le droit de rêver"*. Imaginarul se insinuează în relaționarea evenimentelor cu o forță mai puternică decît naratorul, mai exact ca o necesitate ontologică. *„Căci pentru a descrie spațiul în care aceste evenimente se produc, fără de care nu pot fi reprezentate este necesar să fie imaginată o altă cantitate de fapte, imposibil de verificat."* [2]

Tentativă de consemnare antificțională a unor întîmplări cotidiene, influx involuntar al actului imaginar în text, jurnalul lui Pierre Vernier pune în lumină structura unei intrigi în care narația și descripția se găsesc într-o perfectă alianță. *Degrés* are toate atributele unei proze fenomenologice. Inteligența ordonatoare a naratorului flotant care corelează faptul receptat în mod direct cu *cel aproximat* permite stabilirea unui raport de echivalență între ficțiunea textului și logica deductivă.

Lumea reconstituită de acest narator flotant este astfel situată într-un adevărat *cîmp al probabilităților*. Enunțurile narative la persoana întîi pun în lumină relația dintre certitudinea și aproximația fictivă, neverificabilă. Mesajul transmis de discursul literar al lui Pierre Vernier are în permanență un *destinatar precis*, care este al doilea narator flotant, Pierre Eller. Oralitatea discursului este, din această cauză, deplin justificată. *„Sînt absolut sigur, de exemplu, că miercuri 13 octombrie, colegul tău Alain Mouron a intrat în sala de gimnastică de la parter la ora două după-amiază."* [3]

[1] *Op. cit.*, p. 10.
[2] *Op. cit.*, p. 54.
[3] *Ibid.*

Naratorul omniscient, situat în ipostaza ce permite percepția faptului «*par derrière*» anunță în aceeași manieră și alte fapte certe, destinate să reliefeze *simultaneismul* intrigii. „*Știu, de asemenea, că domnul Bailly nu era în liceu la acea oră, fiindcă în ziua de miercuri era liber...*“ [1]

Cînd evenimentele sînt situate de naratorul omniscient în cîmpul probabilităților, enunțul fictiv este susținut de ipoteza logică deductivă. „*În ceea ce-l privește pe Michel Duval, el pare să nu iubească prea mult exercițiile fizice; ...coarda netedă trebuie să fie pentru el un supliciu... „În acest caz, mîinile sale se crispează pe coardă, iar dinții sînt încleștați...*“ [2]

Jurnalul lui Pierre Vernier are un caracter deschis. Narațiunea aglutinantă însumează mereu alte detalii despre elevi și profesori, familiile și rudele lor, lecțiile ținute în diferite clase transformîndu-se în cele din urmă într-o amplă imagine cinemascopică a unui mic univers multidimensional. El reprezintă însă doar o variantă asupra realului în care *evidența* se interferează cu *aproximația* și *enigma*. *Pointilistă*, intriga nu poate avea un caracter progresiv. Ea se încheie doar prin suspendarea emitentului care receptează evenimentele din raza sa de vizibilitate.

Peste această intrigă cu numeroase *goluri* între evenimente, se suprapune discursul narativ al lui Pierre Eller. În aparență, noua intrigă se configurează ca o *repetiție*, deoarece realitatea pe care o reprezintă este aceeași. În această ipostază, cel de-al doilea narator flotant se găsește într-un permanent dialog imaginar cu primul, jurnalul conceput din unghiul său de vedere fiind o *replică* sau o completare a unor goluri rezultate din cel dintîi. „*Era luni, 11 octombrie, după-amiază. Toate*

[1] *Op. cit.*, p. 55.
[2] *Ibid.*

*evenimentele pe care le-ai relatat sau m-ai pus să le consemnez sînt situate după-masă. Nu este timpul să intervină și diminețile, în special aceea de marți 12 octombrie, zi cheie a acestor povestiri sau mai exact a acestei anchete ?*" [1]

Atenția lui Pierre Eller este îndreptată spre destinele individuale și existența lor intimă. Arhitectonica pronominală care luminează destinația discursului narativ pune în relief relația programatică, *eu, tu, el.* Dacă primul narator flotant reprezintă viața din școală din perspectiva lui *eu*, cel de-al doilea pune accentul pe *tu* (destinatarul), iar cel de-al treilea pe *el.*

În felul acesta, *camera-stilou* a celor trei naratori flotanți face ca *viziunea fragmentară* asupra aceleiași realități să se asambleze într-o totalitate compusă din trei variante. Perspectivismul acesta *stereoscopic* ne permite astfel să reconstituim o lecție de geografie despre globul pămîntesc, o oră de istorie despre sfîrșitul evului-mediu, o prelegere de literatură despre Rabelais, Shakespeare și Dante, din trei unghiuri de vedere.

*Proza stereofonică* din *Degrés*, după cum a calificat-o pe bună dreptate R. M. Albérès, este realizată cu ingeniozitatea unui manufacturier literar. Din păcate, metoda este mai seducătoare decît rezultatul artistic final. Exercițiu ingenios de scriitură, *Degrés* rămîne totuși o operă mediocră.

Romanul care scoate în evidență raportul cel mai complex dintre *variantele realității* și unghiurile de percepție ale mai multor *naratori* flotanți rămîne *La Maison de Rendez-vous* (1965). Intriga este destinată să încifreze două enigme. Naratorul fundamental era un martor clandestin al tuturor evenimentelor. Dar de data aceasta, Alain Robbe-Grillet nu mai oferă cititorului nici un fel de cheie anticipată de înțelegere a celulelor narative cu caracter enigmatic. Asemenea unei camere de filmat, însoțită de o bandă de înregistrare a infor-

[1] *Op. cit.*, p. 55.

maţiilor receptate pe cale auditivă, scriitorul relatează întîmplările ca nişte *funcţii seriale*, care se constituie prin prezenţa lor reală sau prin derularea pur imaginară, ca nişte ipoteze asupra unor atomi narativi generatori de mister.

Universul existenţial din *La Maison de Rendez-vous* este situat sub zodia totalei ambiguităţi, dar nu a unei lumi expropriate de orice sens, cum este aceea din romanele lui Kafka sau teatrul lui Ionescu.

Referindu-se la conceptul de ambiguitate, investigat de W. Empson doar pe plan stilistic, Simone de Beauvoir preciza pe bună dreptate că *„Nu trebuie confundată noţiunea de ambiguitate cu aceea de absurditate. A declara existenţa absurdă înseamnă a nega că ea poate să aibă un sens, a spune că ea este ambiguă înseamnă a preciza că sensul nu a fost niciodată fixat, că el trebuie cucerit fără încetare“* [1].

Privite din acest unghi de vedere, unele romane ale lui Alain Robbe-Grillet ca *Le voyeur* şi *La Maison de Rendez-vous* nu trebuie considerate ca nişte opere absurde, ci ca nişte texte generatoare ale unei intrigi ficţionale cu sensuri încifrate, oferite cititorului spre decriptare.

*La Maison de Rendez-vous* are o intrigă evenimenţială relativ bogată, în care elementele descriptive sînt sensibil reduse în comparaţie cu alte opere ale scriitorului. Faptul acesta i-a dus pe unii critici spre concluzia că prozatorul francez se întoarce spre o formulă clasică a modului de construcţie a intrigii. Gata să reacţioneze întotdeauna foarte prompt faţă de asemenea prognosticuri făcute de critici asupra operei sale, Alain Robbe-Grillet precizează într-un interviu al său din *Arts* (1965) faptul că în romanele sale au existat întotdeauna aventuri, deoarece genul de scriitură pe care l-a culti-

[1] S. de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguité*, Gallimard, Idées, 1966, p. 186.

vat nu-l obligă să se contoneze în simpla descripție de obiecte. Dar în măsura în care *noul roman* reconstituie o adevărată dinamică a obiectelor, el poate să aibă o intrigă, concepută ca o aventură care se *face* și *se desface mereu* [1].

Nu absența totală a intrigii conferă, așadar, nota fundamentală a romanelor lui Alain Robbe-Grillet, ci modul ei inedit de structurare. Într-un alt interviu din *Le Figaro littéraire* (1965), prozatorul-teoretician revine cu unele explicații complementare, destinate să proiecteze o lumină și mai limpede asupra programului său literar. Pe acest plan, precizarea sa că nu a renunțat niciodată la *anecdotică* în roman, ci a structurat-o într-o altă manieră decît Balzac, duce la concluzia că a *nara* nu a devenit de fapt o imposibilitate, cum afirmă autorul la un moment dat. Perimată este, după opinia sa, doar modalitatea clasică de organizare a intrigii, pe care autorul *Gumelor* o respinge în mod consecvent.

*La Maison de Rendez-vous* este, de fapt, un *roman baroc*. Faptul acesta nu rezultă atît din tipul de scriitură, cît din raportul dintre om și existență, din felul în care autorul enunță relația dintre faptul real și reflexul său pe plan imaginar.

Cristine Brooke-Rose încerca să demonstreze într-un eseu al său că se poate vorbi de o *imaginație barocă* a lui Alain Robbe-Grillet [2]. Barocă ni se pare însă nu imaginația în sine a scriitorului, ci modul de configurare a universului de viață din acest roman. Se știe doar că Jean Rousset definea barocul prin prezența unor evenimente și *personaje proteiforme*, prin construirea unei realități literare în care lumea apare ca un *decor de teatru*. Din această cauză, criticul genevez situează universul baroc sub simbolul exprimat de *Circe* și *Păun*.

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour une fois que j'écris un livre amusant*, *Arts*, 1965, oct., 13—19, p. 12.

[2] Vezi *L'imagination baroque de Robbe-Grillet* în *Un nouveau roman ?*, culegere de studii realizată de J. H. Mathews, *Lettres modernes*, Paris, 1964, p. 129 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

*Aparența* plină de *ostentație* și *mișcare*, stridența evenimentului și rătăcirea ființei umane într-o lume în care planul imaginar nu se mai poate distinge cu certitudine de cel real, apelul la tehnica teatrului în teatru, ceea ce în romanul lui Alain Robbe-Grillet se traduce prin proiectarea întîmplării fixe pe mai multe planuri, constituie doar cîteva dintre argumentele care permit să se poată vorbi de prezența unor elemente din poetica barocă în opera scriitorului francez. „*Generatorii*" intrigii din *La Maison de Rendez-vous* se înscriu în programul scriitorului enunțat în eseul său *Despre alegerea generatorilor*. Lumea placatului, a afișelor, a aparențelor șocante, a ilustratelor cu imagini seducătoare, mitul cotidian al marilor orașe, perceput prin laturile sale de scandal etc., reprezintă nucleul generator al acestei opere, construită după aceleași criterii ca și *Projet pour une révolution à New York* (1970).

În *La Maison de Rendez-vous*, generatorii operei scot în evidență o intrigă amuzantă, aventuri palpitante, personaje proteiforme, o senzualitate apăsătoare, ca și un mediu eteroclit în care sărăcia se întîlnește cu luxul ostentativ, ființele oprimate cu acel „*Unterwelt*" dubios, reprezentat de escroci, spioni, femei decăzute, afaceriști cu droguri, masochiști, milionari, aventurieri etc.

Locul central de desfășurare a intrigii din *La Maison de Rendez-vous* este reprezentat de *Villa Bleue* din orașul Hong-Kong, patronată de Lady Ava.

Intriga are în permanență un *plan dublu*, care pune în lumină *aparența*, lumea ca *decor* și un spațiu *enigmatic* în care se petrec evenimente grave și misterioase, a căror tentativă de decriptare declanșează în permanență un spirit de *fabulare*. În felul acesta, planul real, de derulare a evenimentelor, este în permanență dublat de un plan imaginar, unde se instalează dorința de explicare a acestora.

Intriga nu are nici o unitate. Ea se caracterizează prin discontinuism, pluralism, infracții ale imaginarului

în spațiul real, spirit aleatoriu, repetarea de scene receptate de naratori flotanți, care construiesc versiuni multiple asupra unor evenimente fixe. Nucleul fundamental al intrigii se desfășoară în acest spațiu misterios, reprezentat de *Villa Bleue*, unde circulă oameni de afaceri ca americanul Johnson, traficanți dubioși ca Mannet sau Marchat, la care se adaugă localnicii, lăsați și ei să plutească într-o totală ambiguitate.

Caracteristica intrigii din acest roman rezultă și din faptul că nu mai este polarizată în jurul unui personaj central. Atomii narativi, generatori de mister, sînt declanșați de moartea lui Edouard Manneret, găsirea lui Marchat mort într-o mașină, cu o imensă rană la cap, personajele «*par dehors*». Cititorul se găsește și în acest vilă cu multe intrări și o imensă grădină în care de asemenea se petrec întîmplări enigmatice. Primul element generator de ambiguitate rezultă dintr-un fapt tipic pentru poetica barocă : proiectarea unui eveniment real într-un spațiu fictiv. Moartea lui Manneret apare astfel ca un ceremonial reprezentat prin toate datele sale analogice pe scenă. Între participanții la această reconstituire-spectacol pot fi și agenții crimei, ca și martorii care fabulează pe marginea ei.

Naratorul fix din *La Maison de Rendez-vous* privește personaje «*par dehors*». Cititorul se găsește și în acest caz în fața unui gen specific de *intrigă-anchetă*, dar raportul dintre *narator-evenimente — personaje-cititor* este conceput în așa manieră încît scriitorul știe mai puțin decît personajele sale. Modul său de relatare este elocvent în acest scop. „*Acum vreau să încerc să povestesc această scenă, petrecută la Lady Ava și să precizez, în orice caz, care au fost, după știrea mea, principalele evenimente care au marcat-o. Am ajuns la Villa Bleue în jurul orei nouă și zece minute, cu un taxi.*“ [1]

[1] A. Robbe-Grillet, *La Maison de Rendez-vous*, Paris, Editions de Minuit, p. 23—24.

Dar la pagina 129 se precizează că Johnson, prezumtivul asasin, a ajuns la Villa Bleue la ora nouă și zece minute, iar crima sau sinuciderea lui Manneret se produsese mai înainte. Naratorul care relatează evenimente senzaționale despre Hong-Kong și Villa Bleue rămîne mereu același. Ipostazele și locurile în care este surprins de autor sînt însă diferite. Moartea lui Manneret apare astfel sub semnul suspiciunii. Ipotezele naratorilor flotanți despre asasinat sau despre sinucidere poartă de asemenea marca ambiguității. Ele au rostul de a întreține o intrigă ficțională, asemănătoare cu un evantai deschis. Enigmele sînt în permanență amplificate de obscuritatea nopții. În parc, are loc o scenă percepută la modul auditiv ca un fapt tragic, dar ea nu este edificatoare prin nimic. Toate evenimentele fundamentale, reale sau fictive, sînt percepute din unghiuri variate de vedere și în momente diferite.

Ca și în *Les Gommes* și în *La Maison de Rendez-vous*, cititorul ia act din primele pagini de asasinarea lui Manneret. Relativizarea crimei se produce în primul rînd prin transpunerea sa pe planul ficțiunii, mijlocită de reprezentarea scenică a unui eveniment analog. Dar factorul esențial de ambiguizare a evenimentelor este reprezentat de transpunerea lor incertă, pe banda extrem de mobilă a timpului. Johnson, asasinul prezumtiv, se întîlnește cu poliția, cînd în drum spre Villa Bleue, cînd în momentul în care se îndreaptă spre casa lui Manneret. După relatarea morții lui Manneret, acesta este din nou menționat de naratorul fundamental în diferite ipostaze care nu mai pot fi situate exact în timp, deoarece relația obișnuită de *anterioritate — posterioritate* a lanțului cauzal al evenimentelor este opacizată de scriitor prin cele mai ingenioase soluții artistice. Ilustrativă în acest sens este o scenă petrecută într-un spațiu claustrat, cînd o fată spune mereu „*Jamais.., Jamais... Jamais*". Comentariul naratorului fix este realizat «*du dehors*». De aceea, el nu poate genera

decît incertitudine. *„Fără îndoială, această scenă a avut loc în altă seară; sau poate astăzi, dar ea s-a produs în orice caz mai devreme, înainte de plecarea lui Johnson"*. [1]

Înainte de scrierea cărții *Projet pour une révolution à New York*, *La Maison de Rendez-vous* este opera în care Alain Robbe-Grillet ambiguizează evenimentele și personajele prin toate mijloacele de care poate dispune un scriitor în epoca noastră. În acest scop, artificiul care maschează realitatea autentică și reliefează suprafața enigmatică este supralicitat la maximum. Distrugerea oricărei cronologii posibile este asociată cu atentatul direct la identitatea personajelor.

Americanul Johnson este *„identificat"* la un moment dat cu un traficant de droguri cu același nume, venit din *„Noile Teritorii"*. Dar grupul sculptural din parcul Villei Bleue este de asemenea realizat de un anume Johnson, Jonestone sau Jonstone, obscuritatea din grădină nepermițînd ca numele sculptorului să fie descifrat cu certitudine. Casa de rendez-vous din Hong-Kong nu se știe sigur dacă a existat sau este proiecția imaginației unui vizitator care confundă realitatea cu iluziile sau cu prejudecățile sale anticipate despre acest oraș.

Autorul precizează de altfel într-un interviu din *Figaro Littéraire* (1965) că *„ceea ce caracterizează ființa umană este faptul că viața sa reală este imaginară"* [2].

Intriga din *La Maison de Rendez-vous* are o discontinuitate totală, dispunerea evenimentelor într-o cronologie calendaristică obișnuită fiind imposibilă. Considerînd că *„imaginația nu este o activitate solitară"* [3], scriitorul construiește o operă în care distincția între planul real al intrigii *„verificabile"* și planul *ficțional*, nu mai este cu putință. Premiza inițială că *„toată lumea cu-*

[1] *Op. cit.*, p. 30.
[2] Cf. *Le Figaro littéraire*, 7—13 oct., 1965.
[3] *Ibid.*

*noaşte oraşul Hong-Kong*" se converteşte într-o metamorfozare continuă a vieţii ca aparenţă, într-o proliferare plină de ostentaţie a unor fapte ipotetice care generează alte prezumţii. De aceea, *La Maison de Rendez-vous* este un roman cu o structură barocă, în care realitatea proteiformă este percepută printr-un spirit imaginar baroc. Ţinînd astfel seama de simbolurile baroce, semnalate de Jean Rousset, putem afirma că *La Maison de Rendez-vous* se găseşte sub zodia lui *Circe* şi a *Păunului*.

Privit pe alt plan, procesul de încifrare a discursului narativ din acest roman depăşeşte cu mult celelalte opere realizate de prozatorul francez.

Dacă *intriga-evenimenţială* rămîne totuşi evidentă în toate aceste *antiromane*, în pofida interferenţelor de planuri temporale, a simultaneismului sau a relatării polifonice, există însă unele opere ale neoromancierilor în care *acţiunea* (fabula) dispare aproape cu desăvîrşire. *Antiromanul* de acest gen converteşte *evenimentul* în *cuvînt*. Încărcătura psihică a existenţei, reprezentată ca o *bandă sonoră* duce astfel la configurarea unui nou tip de intrigă în noul roman, rezultată din interferenţa sau necoincidenţa discursului personajelor care vorbesc. Metamorfoza aceasta a intrigii din romanul modern în care naratorul *ştie mai puţin decît personajele sale*, este anunţată de mai multă vreme atît de teoreticienii prozei actuale, cît şi de scriitori. Încă din 1963, J. Bloch Michel anunţa într-un studiu al său *Le Présent de l'indicatif*, că astăzi nu mai asistăm la dezvoltarea unui roman al *omului care gîndeşte*, ci al *omului care vorbeşte cu voce tare*.

Comentînd romanul *Molloy* de S. Beckett, Bernard Pingaud punea în evidenţă faptul că fraza nu mai rezultă dintr-o experienţă trăită. Cuvîntul născîndu-se în permanenţă dintr-un vid existenţial este destinat prin finalitatea sa să cadă de asemenea în gol. Beckett însuşi încerca să demonstreze că *omul este condamnat la vor-*

Scanned with OKEN Scanner

*bire*. Murmur abia perceptibil, discurs lipsit de destinatar, tăcere, gest, pălăvrăgeală, semnal sonor cu o semnificație opacizată, cuvîntul devine în toate ipostazele în care este rostit de un emițător cunoscut sau este separat de acesta un act verbal și nonverbal, convertit într-o *intrigă vorbită*.

Vorbirea este astfel semnul unei lumi despersonalizate care, la fel ca și în *teatrul absurd*, trăiește sub simbolul heideggerian al lui *on* sau *man*. În acest context existențial, Maurice Blanchot observa cum cuvîntul devine singura garanție care înlocuiește restul lumii, iar Jean Onimus preciza că într-un univers dedalic, de natură interioară sau exterioară *„omul rătăcit se înconjoară de un zid de cuvinte, nimic nefiind mai tragic decît acest monolog mohorît care nu se isprăvește decît o dată cu moartea“* [1].

Una din cele mai elocvente opere de acest gen este *L'Amour* (1971) de Marguerite Duras.

Cititorii familiarizați cu operele neoromancierilor francezi știu de foarte multă vreme că una dintre temele cele mai rar abordate de aceștia este *iubirea*. Convertită de Michel Butor într-un mit creator de false dileme cornelliene *(Modification)*, prezentată de Alain Robbe-Grillet din perspectiva unui spirit destructor de vechi prejudecăți *(La Jalousie)*, iubirea constituie pentru exponenții *noului roman* fie un subiect periferic, fie un pretext generator de alte teme adiacente.

În acest context, romanele de dragoste scrise de Marguerite Duras par să reprezinte o situație de excepție. Dar operele de acest gen ale scriitoarei franceze, ca *Square* și *Moderato cantabile*, au puține trăsături comune cu discursul literar al neoromancierilor. Iar *L'Amour*, care se înscrie în programul literar al acestei școli, este un fals roman de dragoste. Intriga romanului se constituie și în acest caz de la început ca o enigmă. Dar

[1] J. Onimus, *Face au monde actuel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, p. 83.



Scanned with OKEN Scanner

enigma se conturează într-un univers existențial în care oamenii nu pot converti niciodată gestul în act. Personajele nu sînt nominalizate, situarea lor în timp este ambiguă, iar raporturile dintre acestea, exprimate printr-un limbaj gestual sau verbal, rămîn acoperite de mister.

Nucleele narative fundamentale din *L'Amour* sînt polarizate în jurul motivului *omului care merge*, al insului rătăcit într-un univers dedalic. Celula narativă inițială este reconstituită din perspectiva unui narator care privește. *„Un om stă în picioare. Privește : plaja, marea... Este îmbrăcat în haine închise. Fața sa este distinctă. Ochii săi sînt limpezi. Nu se mișcă. Privește."* [1]

Asemenea obiectivului unei camere de filmat, *privirea* scriitoarei se îndreaptă spre o altă ființă umană, surprinsă într-o altă ipostază. *„Între omul care privește și mare, chiar pe marginea mării, departe, cineva merge. Un alt om. Este îmbrăcat în haine închise. De la această distanță fața sa nu se vede bine."* [2]

*Camera-stilou* se mișcă mereu. Ea surprinde o altă prezență umană, cu care celula generatoare a intrigii se închide. Toate datele referențiale se înscriu într-o geometrie spațială limitată. *„La stînga o femeie cu ochii închiși. Așezată... Triunghiul se închide cu o femeie cu ochii închiși. Ea stă alături de un perete care marchează terminarea plăjii, orașul. Omul care privește se găsește între această femeie și insul care merge pe marginea mării."* [3]

Relatarea este de tip comportamentist. Intriga se deschide astfel prin indicarea unui spațiu itinerant, aparent deschis, în care mișcarea ritmică a personajelor are ceva din rigiditatea unor prizonieri claustrați într-un coridor al unui univers dedalic. Mișcarea mută a acestor oameni rătăciți într-un spațiu neutral, tipic pentru romanele lui

[1] M. Duras, *L'Amour*, Gallimard, 1971, p. 7.
[2] *Op. cit.*, p. 7.
[3] *Op. cit.*, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Marguerite Duras, este tulburată de un strigăt misterios, care sporește această tensiune enigmatică. Ea pare să declanșeze trecerea de la componentele *gestuale* ale intrigii la cele de natură *verbală*. Personajul denumit de naratoare *voiajorul* este interogat de femei :

— *„Ați sosit în dimineața aceasta ?*
— *Așa este...*
— *Aici este S. Thala, pînă la rîu...*
— *Așa este... Îmi aduc aminte.“* [1]

Ultima replică a acestui interlocutor necunoscut îl introduce într-o stare de amabiguitate. Spațiul itinerant pe care îl străbate reprezintă oare o reiterare sau este necunoscut ? Cînd insul de la marginea mării se apropie și se angajează în triunghiul acestei discuții lapidare, enunțul său referențial sună ca o repetare în gol. *„Aici este S. Thala pînă la rîu.“* [2]

Întreaga intrigă din acest roman reprezintă o adiționare de acte de comportament, lipsite de o semnificație de domeniul evidenței, iar enunțurile referențiale aduc un spor minim de informație. Distorsionate de memoria afectivă involuntară, cuvintele se dispersează pe dimensiunile unui timp care se revarsă spre *trecut* pentru a construi un *prezent* ipotetic, care refuză să se stabilizeze.

De aceea, cititorul iubitor de certitudini înregistrează cuvintele din *L'Amour* ca o lamentație foarte tristă, generată de o cauză enigmatică, ca un murmur erotic abia perceptibil, ca o defulare a unor ființe traumatizate care nu pot converti nici un gest fundamental în act, ca un refugiu în reveria halucinantă a unor insi ieșiți din limitele istorice ale timpului.

Cuvintele din *L'Amour* refac doar contururile aproximative ale unor destine incerte. Un ins ciudat vine după șaptesprezece ani să revadă același loc unde se pare că a cunoscut cîndva o femeie pe care probabil a iubit-o.

[1] *Op. cit.*, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 19.

Dialogul real sau imaginar dezvăluie raportul dintre un bărbat culpabil și o victimă abandonată. Cuvîntul generează în permanență o intrigă ficțională, fundamentată pe starea de reverie. Internată în ospiciu, proiectată într-un timp ideal al iubirii, situată într-un spațiu incert, în care însuși personajul culpabil devine S. Thala, scoasă din infernul zidurilor cuprinse de foc, femeia iubită devine o proiecție ambiguă a unui act imaginar, mediat de cuvînt.

*L'Amour* este un roman nevrotic, în care cuvîntul suferă de maladia gravă a neputinței de transformare a intenției în faptă. De aceea intriga verbală marchează doar un gol existențial.

Cu *L'Amour*, Marguerite Duras trădează arta majoră care îi asigurase o largă audiență publică, asumîndu-și riscul unui experiment, materializat într-o operă ilizibilă.

Convertită în vorbire, intriga ajunge să reprezinte în *noul roman francez* fie o luptă încrîncenată cu *cuvîntul* pentru comunicarea paradoxală a *indicibilului*, fie o modalitate de opacizare a realității. Reducția intrigii la cuvinte, la *subconversație*, reprezintă în romanele Nathaliei Sarraute efortul evident de găsire a unei căi inedite de exprimare a *indicibilului*. De la *Tropismes* (1957) pînă la *Les Fruits d'or* (1963), scriitoarea urmărește cu o tenacitate ieșită din comun explorarea acelor zone absconse ale ființei umane, unde se produce procesul de trecere de la *gîndirea prereflexivă* la cea *reflexivă*.

Familiarizată cu ideile lui Jacques Monod, din care rezultă că nu numai senzațiile, ci și anumite forme ale gîndirii reflexive s-ar putea produce în afara limbajului, prozatoarea franceză mărturisește că și ea a fost o anumită vreme adepta acestui punct de vedere. Mai tîrziu, a ajuns însă la convingerea că *nimic nu există în afara cuvintelor. Nimic nu le poate preexista.*[1] Evident că punctul acesta de vedere nu înlătura adversitatea sa față de limbajul romanesc conceptualizat în mod exce-

[1] *Nouveau Roman ; hier, aujourd'hui*, vol. II, p. 57.

siv. De aceea Nathalie Sarraute rămîne adepta convingerii că numai năzuința de a găsi o cale de exprimare a unei lumi obscure și silențioase poate duce la fructificarea unui nou tip de *intrigă verbală* în proză. Romanul său, *Vous les entendez* (1972), este pînă în momentul de față cel mai elocvent în acest sens. Evenimentele de tip romanesc tradițional sînt reduse la minimum. Dinamica operei rezultă în exclusivitate din rezistența *indicibilului* și jocul *aparențelor*, din explorarea conștiinței prereflexive, mediată de cuvînt și gestul comportamentist. *Vous les entendez* are o intrigă bazată pe două nuclee generatoare de situații variabile, care permit o continuă trecere de la planul real la cel imaginar.

Debutul romanului narează o secvență decupată din planul real. Un vecin vine să-și viziteze un prieten care locuia într-o casă de la țară. Conversația lor convențională se întrerupe subit, fiindcă într-o cameră de la etaj se aud rîsetele unor copii. Convertită într-un narator omniscient, scriitoarea indică gesturi, explică o situație naratorului flotant a cărui *subconversație* o captează. *„Deodată, el se întrerupe, ridică mîna cu degetul arătător înainte, își ciulește urechea... Îi auziți?... O tandrețe melancolică îi îndulcește trăsăturile... Sînt veseli, nu? Se amuză... Ce vreți, aceasta este vîrsta... Și noi am rîs ca și ei, ca nebunii; nu există mijloace să-i oprești...*

*— Da, este adevărat. Și el simte cum buzele i se strîng într-un surîs binevoitor, care îi încrețește obrajii, lăsînd să i se vadă dinții din gură... este adevărat și noi am fost ca ei... Nu-i nevoie de mare lucru, nu-i așa, pentru a-i face să rîdă... da, sînt veseli... Amîndoi, cu capetele ridicate, ascultă... da, rîsete tinerești, rîsete proaspete, rîsete fără griji, rîsete argintii. Clopoței...“* [1]

Primului generator al intrigii verbale i se adaugă altul, reprezentat de statueta unui animal exotic. Aceasta deține funcția obiectului seducător, declanșator al reveriei și al delirului verbal. Limbajul convențional este

[1] N. Sarraute, *Vous les entendez*, Gallimard, 1972, p. 7.

subminat prin însăşi derularea lui degradată în clişee: *„Într-adevăr, aveţi o piesă superbă... Da, există anumite lovituri ale hazardului, lovituri ale şansei; odată cînd am fost într-o misiune în Cambodgia, îmi amintesc, la un vînzător de ocazie, la început mi-am închipuit... şi apoi imaginaţi-vă, privind-o mai îndeaproape...“* [1]

Acestea sînt în esenţă cele două situaţii reale care generează *intriga verbală* din roman. Ele au însă capacitatea de a declanşa variante infinite asupra realităţii fixe, declanşate de fluxul prereflexiv imaginar. Motivul rîsului copiilor, de pildă, revine în mod obsedant. Pentru cei doi interlocutori, el este, rînd pe rînd, vesel, strident, angoasant, impertinent, ironic, dezaprobator, condescendent, pueril, naiv, plin de compasiune, ameninţător, răutăcios, superior etc.

Pe plan real, intriga nu acumulează nici un fel de evenimente noi, cu o funcţie progresivă. Subconversaţia despre statueta exotică şi rîsetele copiilor constituie, aşadar, singurele date constante ale acţiunii. Dar aceste elemente generatoare de tensiune verbală, apte să ducă spre exprimarea *indicibilului*, se descompun în cele mai neaşteptate variante ale actului imaginar, polarizat în jurul lor.

Cuvîntul unui spirit *rêveur* face ca masca animalului exotic să apară cînd ca o achiziţie a tatălui, cînd ca o piesă moştenită, cu origine necunoscută, cînd ca un obiect ludic, creat de copiii care rîd.

Suport al stării de reverie, obiectul este situat de cuvîntul delirant cînd în camera copiilor, cînd într-un muzeu unde fostul său posesor îl priveşte cu melancolie, cînd într-un context care îi conferă o vîrstă reală, ce face ca masca să apară ca un animal autentic.

Emanaţie a unui *rêveur*, intriga verbală se încheie prin *infracţia* realului în planul imaginar. *„Rîsetele lor se des-*

[1] *Op. cit.*, pp. 10—11.

*tramă. Rîsete fără griji. Vocile lor fac un zgomot confuz care slăbește, se îndepărtează. S-ar putea spune că sus s-a închis o ușă... Și apoi nimic.*“ [1]

Visul lui Flaubert de a construi o intrigă din nimic s-a realizat prin acest nou tip de fabulare pe marginea *cuvîntului* care *se vorbește*, devine un *flux sonor*, separat adeseori de emițătorul său, transformat într-un narator anonim.

Ipostazele naratorului din *noul roman francez* și metamorfozele intrigii demonstrează că asediul neoromancierilor împotriva unor coloane axiale ale scriiturii în proză s-a soldat doar cu modificarea lor, dar nu cu anularea totală a acestora.

*Antiintriga* neoromancierilor este din cînd în cînd amuzantă, adeseori exasperantă și, în cazurile cele mai fericite, o invitație la actul de descriptare a unei realități ce se refuză cunoașterii depline.

Agnosticismul trist al neoromancierilor se insinuează astfel și în acest plan fundamental de structurare a acțiunii antiromanești.

[1] *Op. cit.*, p. 223

# NEOROMANCIERII ȘI ARTA DESCRIPȚIEI

CINE a urmărit evoluția procedeelor romanești ale scriiturii în proză, de la originea lor și pînă astăzi, a putut constata că *descrierea* face parte din elementele constitutive ale compoziției romanului de la începuturile sale. Dar în același timp, istoricul artei romanului nu se poate să nu observe că *locul descrierii* și al *semnificației* sale în structura *orizontală* de ansamblu a operei în proză, cît și în dimensionarea sa specifică pe plan *vertical*, a căpătat pe parcursul timpului o pondere extrem de variată.

În toate epocile de hegemonie a codurilor clasice de severă separare a procedeelor literare și a funcției lor, atît *narațiunii*, cît și *descrierii* îi erau rezervate obiective bine delimitate. În felul acesta, dacă narațiunea a deținut rolul constant de relatare a modului de derulare a unor evenimente reale sau fictive, descrierea a beneficiat multă vreme de o pondere minoră, deoarece romanul s-a constituit secole de-a rîndul prin *hegemonia evenimentului* și a *personajului*, ca agent activ sau pasiv al acestuia. Destinată la început să reprezinte peisajul ca simplu decor etnografic sau istoric, folosită în configurarea unor portrete fizice, foarte sumar enunțate în romanele antichității, *descrierea* cîștigă în amploare odată cu apariția prozei romantice, cînd natura este reconstituită prin proiecția sentimentală a eului naratorului asupra peisajului.

Supremația *descrierii* asupra *narațiunii* începe să fie pusă în discuție abia o dată cu apariția romanului realist și naturalist. Modificarea raporturilor dintre conștiința omului și mediul înconjurător, invazia universului domestic de lucruri, mitul fizionomiei umane ca reflex al vieții sale interioare reprezintă doar cîțiva dintre factorii care au demonstrat că *descrierii* nu i se mai poate rezerva în arta prozei un spațiu minor, cantonat de anu-

mite elemente ale realului. Dimpotrivă, alianța în care intră *descrierea* cu *narația* atestată de proza lui M. Proust, a Virginiei Woolf, a lui Joyce și Kafka, demonstrează că *arta descriptivă* beneficiază încă de unele posibilități virtuale de explorare a universului real și fictiv, care nu au fost decît într-o mică măsură puse la contribuție.

Michel Butor observa, pe bună dreptate, că arta descriptivă a căpătat în roman o anumită funcție istorică de reprezentare a realității, determinată de raporturile extrem de mobile care s-au creat între conștiința umană și obiectele din mediul său ambiant. „*Dacă în romanul secolului al XVIII-lea, obiectele nu au intervenit într-o măsură prea mare, aceasta se datorește faptului că societatea părea încă foarte stabilă; ele sînt deci niște «date». Începînd de la revoluție, obiectele capătă o importanță din ce în ce mai mare, deoarece în instabilitatea socială, în transformarea interioară a personajelor, obiectele, și în special mobilele, lucrurile casnice, reprezintă unul din punctele de reper cele mai sigure.*“ [1]

Descrierea de obiecte, de evenimente și de procese de receptare a lucrurilor din perspectiva obiectivă a unei *camere de filmat* este justificată de neoromancieri prin nevoia de demitizare a realității, prin necesitatea de a anula coeficientul de subiectivitate care se interpune între *oameni* și *lucruri*, în momentul de investire a acestora cu anumite semnificații. Pentru Alain Robbe-Grillet, ca și pentru unii fenomenologi germani, lumea *pur și simplu există*, neavînd nici un fel de semnificații anticipate.

Preferința neoromancierilor pentru *descripție* este justificată de aceștia prin nevoia de reconstituire obiectivă a realității, fapt care ne permite să descifrăm configurarea unui *nou obiectivism*, configurat însă, așa cum se va vedea, doar pe planul intențiilor.

[1] M. Butor, *Répertoire* II, p. 56.

Ostili față de orice filozofie cu implicații mistice, adversari ai romanului burghez care proiectează asupra realității o anumită viziune *animistă*, asemănătoare cu mentalitatea mitologică a oamenilor din societățile primitive, *neoromancierii francezi* ajung la precizarea unor puncte de vedere analoage cu ale filozofilor *neopozitiviști contemporani*.

Ernst Fischer semnala de altfel de mai multă vreme faptul că metoda de investigare a realității, evidentă în *antiroman* are multe puncte comune cu ale ciberneticienilor contemporani, și mai ales cu a filozofiei acestora care încearcă să prezinte raportul dintre conștiința umană și *realitatea externă* dintr-un nou unghi de vedere. După opinia acestora aparatele cibernetice, comportîndu-se față de lume ca și cînd ar avea conștiință, au o percepție mult mai obiectivă a realității decît conștiința umană care nu poate fi niciodată separată de un coeficient de *subiectivitate*, deci de ficțiune.

Pornind de la asemenea premise filozofice neopozitiviste, exponenții *antiromanului* reduc conștiința umană la acea *„black box"* a ciberneticienilor, deci la *camera obscură* a aparatului de luat imagini, care înlocuiește comportamentul uman față de realitate prin înseși datele sale specifice de percepere a realității.

Referindu-se la tipul de descriere din romanul tradițional care pleacă de la anumite premise psihologice de percepere a realității, ca și la semnificația nouă, prezentă în operele neoromancierilor, Alain Robbe-Grillet face unele precizări care atestă concluziile critice ale lui Ernst Fischer. *„Descrierea servea în linii mari decorului, apoi la precizarea cîtorva din elementele sale cu totul revelatoare; ea nu se mai ocupă acum decît de obiecte nesemnificative sau pe care se străduiește să le prezinte altfel. Ea avea pretenția că reproduce o realitate dată; ea își afirmă acum funcția creatoare. În fine, ea înfățișa lucrurile și acum pare că le distruge, ca și cum înverșunarea sa de a vorbi despre ele nu vizează decît să amestece contururile, să le facă de neînțeles, să le*

*desființeze cu totul. Într-adevăr, deseori se întîlnește în aceste romane moderne o descriere care pornește de la nimic ; mai întîi ea nu dă o vedere de ansamblu, pare că se naște dintr-un mărunt fragment fără importanță, care seamănă cel mai bine cu un punct, de la care începe să invente contururi, planuri, o arhitectură ; și avem cu atît mai mult impresia că ea le născocește, că dintr-o dată începe să le contrazică, să se repete, să se reia, să se ramifice. Cu toate acestea, ceva începe să se întrevadă și crezi că acest ceva se va lămuri. Dar liniile desenului se înmulțesc, se împovărează și se neagă, se deplasează într-atît, încît imaginea e pusă la îndoială pe măsură ce se formează. Cîteva paragrafe și, cînd descrierea se sfîrșește, observăm că nu a lăsat în urma ei nimic în picioare : ea s-a săvîrșit într-o dublă mișcare de creare și de ștergere, pe care o întîlnești, de altfel, în carte la toate nivelele și în special în structura sa globală, de aici provenind și decepția în creația operelor de azi.*" [1]

Ca și pe alte planuri ale teoriei sale despre roman, și în cazul acesta, cînd încearcă să elaboreze o nouă *poetică a descripției*, investită cu anumite funcții specifice, scriitorul francez păstrează doar aparențele unei filozofii pozitiviste, concluziile sale împingîndu-l în impasul specific gîndirii agnostice din care nu găsește nici o cale de ieșire. Hegel făcuse de multă vreme precizarea tipică unui unghi de vedere idealist că *existența nu este încă reală... numai ceea ce este perceput putînd să fie investit cu atributul realului*. Marx adăugase acestei observații un caracter fundamental din care rezultă că *lumea percepută ca atare este realitatea.* [2]

Preocupați de reconstituirea realității prin *descriere*, cei mai mulți dintre neoromancieri ajung la opacizarea ei, la recompunerea unor *fragmente* ale fluxului vieții, tehnica aceasta a *decupajului* soldîndu-se cu o percepție relativă, incertă sau obscură a realului care refuză tenta-

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, pp. 159—160.
[2] Apud. E. Fischer, *Zeitgeist und Literatur*, Wien, Köln, Stuttgart, Zürich, Europa Verlag, 1964, pp. 16—17.

Scanned with OKEN Scanner

tiva *conștiinței poziționale* de a-l investi cu semnificații. Este adevărat că actul de percepție a obiectelor este asemenea unui evantai deschis, care datorită capacității sale asociative pare să nu aibă un punct terminal fix. Filozoful Maurice Merleau-Ponty stăruie în mod deosebit asupra acestui tip de cunoaștere. *„Sensul unui lucru perceput, precizează el, chiar dacă îl distinge de toate celelalte, nu este încă izolat de constelația în care el apare. El nu se produce decît cu un anumit «écart» în raport cu nivelul spațiului, al timpului, al mobilității, și în general al semnificației unde noi sîntem stabiliți, el nu este dat decît ca o deformare, sistematică este adevărat, a universului nostru de experiență, fără ca să-l putem încă numi în principiu. Orice percepție nu este decît percepția unui lucru oarecare, care rămîne la fel de relativă ca și imperceptia unui orizont sau a unui fond pe care îl implică, dar nu îl tematizează. Conștiința perceptivă este deci indirectă sau chiar inversă în raport cu idealul de adecvare pe care îl presupune, dar pe care nu îl privește în față."* [1]

În operele neoromancierilor francezi domină tipul *descrierii* realității ca *suprafață* încărcată cu obiecte eteroclite sau *descrierea recurentă*. Foarte frecventă este de asemenea *descrierea infrasemnificativă* și, mult mai rară *descrierea hipersemnificativă*. În toate cazurile, relația dintre unghiul de observare și realitate rămîne obscură, privirea care înregistrează interzicîndu-și tentativa de *interpretare certă*. De aceea, nu se poate spune că în toate operele neoromancierilor ar lipsi tipul de *descriere explicativă* sau *interpretativă*, care în mod inevitabil duce spre polarizarea în jurul unor *semnificații*. Relativizarea programatică a unghiului de percepție a obiectelor face însă ca *descrierea* să reprezinte doar o variantă a realului, o ipoteză sau o suită de ipoteze contradictorii despre obiectele percepute.

[1] *Résumés de cours*, Collège de France, 1952—1960, Gallimard, 1968, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

Se știe doar că *noul roman* se sincronizează pe plan social-istoric cu accentuarea procesului de reificare a lumii din *societatea de consum*. Lucien Goldmann explică, de altfel, geneza sa prin procesul de *alienare*, tipic pentru societatea capitalistă contemporană, unde separarea *conștiinței individului de obiectele* pe care le-a creat este din ce în ce mai mare.

Reflexele acestui univers reificat se observă și în tehnica de descriere a obiectelor în noul roman, dar ambițiile sale depășesc sfera acestui proces, năzuințele neoromancierilor fiind mult mai mari. Din această cauză și eșecurile lor par adeseori mult mai șocante, mai pline de decepții.

În felul acesta, dacă locul rezervat descrierii în romanul tradițional era limitat la peisaje, portrete, edificii, interioarele locuite de personaje, în *noul roman,* funcția descrierii este nelimitată. În proza clasică-evenimențială, ea părea să imobilizeze acțiunea, de aceea paginile descriptive puteau fi sărite de cititor cu ușurință, fără riscul de a nu mai înțelege sensul general al operei. În *noul roman,* arta descriptivă are o *funcție integratoare* cu caracter general, cumulînd date referențiale de natura cea mai diferită. Încercarea de a trece cu ușurință peste paginile descriptive din *noul roman* nu mai este cu putință, deoarece *descrierea* reprezintă în unele cazuri însăși modalitatea fundamentală de structurare a intrigii. Faptul acesta face, așa cum observase Gérard Genette ca granița dintre *descriere și narațiune* să nu mai fie foarte distinctă în acest tip de scriitură în proză. *Descrierea* capătă, în virtutea informațiilor pe care le vehiculează, a forței ei de *penetrație* sau de *recul* în fața *obiectelor* sau a ființelor umane care le privesc, un caracter dinamic foarte evident. Tipul acesta nou de *descriere narativă* face ca ea să fie suficientă în structurarea tuturor planurilor compoziționale ale unui *antiroman*. *Descrierea* reprezintă de asemenea factorul esențial care conferă acestui tip de *antiliteratură* caracterul de *roman al privirii*. Ea pune în lumină distanța mai mare sau mai

mică a *eului perceptor* față de realitate, ea conferă nota caracteristică a unui *unghi de vedere*, ea contribuie, în ultimă instanță, la opacizarea, relativizarea sau descifrarea realității enigmatice. Pentru *eul perceptor* din *noul roman* nu există o realitate în sine, cu caracter obiectiv. Dacă romanticii priveau *natura* printr-o anumită *stare de suflet*, neoromancierii reconstituie realitatea dintr-o *optică* ce facilitează doar luminarea sau opacizarea ei.

Un anume tip de roman optic este *Dans le Labyrinthe* (1959) de Alain Robbe-Grillet. Mediul ambiant este reconstituit în această operă din perspectiva unui soldat traumatizat, a unui ins amnezic și febril care nu mai are percepția exactă a realului, confuzia între o stare obiectivă și o iluzie delirantă fiind mereu posibilă.

Arta scriitorului relevă un arsenal literar cunoscut. Un spațiu labirintic în care au dispărut punctele sigure de reper, *descrierile recurente* care reprezintă mici variații pe marginea unor obiecte unice, o anumită retorică cunoscută a visului ce întreține starea permanentă de confuzie și buimăceală indică procedeele fundamentale la care scriitorul face apel în această operă.

Relativizarea imaginii spațiului perceput de eul unui narator fix reprezintă celula descriptivă inițială a romanului. Mutațiile rapide ce intervin în modul de percepere a *realității exterioare* indică o stare de delir. *„Acum sînt singur aici, la adăpost. Afară plouă, afară mergi prin ploaie cu capul plecat, ocrotindu-ți ochii cu mîna și totuși privind înainte, la cîțiva metri înainte, cîțiva metri de asfalt ud; afară e frig, suflă vîntul prin crengile negre, despuiate, suflă vîntul prin frunze, mișcînd crengile toate într-o legănare, într-o legănare, o legănare care își azvîrle umbra pe albul zgrunțuros al zidurilor."* [1] Dar din același post de observare, într-un moment imediat următor, eul perceptor descrie exteriorul dintr-un alt unghi de vedere. *„Afară e soare, nu-i nici un arbore, nici un arbust să dea puțină umbră și*

[1] Alain Robbe-Grillet, *În labirint*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 2.

*mergi în plin soare, ocrotindu-ți ochii cu mîna și tot privind înainte, doar cîțiva metri înainte, cîțiva metri de asfalt prăfuit, pe care vîntul desenează linii paralele, furci, spirale.*

*Aici soarele nu intră, nici vîntul, nici ploaia, nici praful.*" [1]

A treia secvență, descrisă de același eu perceptor indică o schimbare și mai mare a realității descrise. „*Afară ninge. Pe asfaltul întunecat al trotuarului, vîntul suflă cristale fine și uscate ce se depun după fiecare rafală, formînd linii albe, paralele, furci, spirale, repede împrăștiate, luate de vîrtejuri, alungite pe suprafața solului, apoi iar împietrite, formînd din nou alte spirale, volute, ondulații bifurcate, mișcătoare arabescuri, repede împrăștiate. Mergi cu capul plecat, ceva mai mult, mîna lipită de frunte să apere ochii, lăsînd vederii doar cîțiva centimetri din solul pe care calci; cîțiva centimetri din solul cenușiu, unde unul după altul picioarele apar și se retrag, unul după altul, rînd pe rînd.* [2]

Dacă într-un roman ca *La Maison de Rendez-vous*, Alain Robbe-Grillet distruge orice raporturi cauzale între evenimente, pentru a anula pe această cale construirea unei *intrigi cronologice progresive*, în *Dans le Labyrinthe* sînt puse în paranteză atît referințele temporale, cît și cele spațiale. Cunoscutul motiv al *omului rătăcit*, al insului care merge printr-un spațiu labirintic, în care au dispărut toți indicii informaționali de orientare, capătă în această operă cea mai elocventă amploare, cunoscută în ansamblul prozei universale contemporane.

Nu există referințe care să indice trecerea dintr-un spațiu claustrat într-un spațiu deschis, nu apar scene de tranziție, destinate să ne prevină asupra modificării traseului soldatului în acest spațiu itinerant, nu există astfel nimic care să permită o situare exactă a omului rătăcit în spațiu și timp.

[1] *Op. cit.*, p. 2.
[2] *Op. cit.*, p. 9.

Traseul soldatului este marcat doar de scurte *decupaje descriptive*. Asemenea luminii de reflector, privirea naratorului fix, distanțat de personajul traumatizat, cade asupra acestuia, surprinzîndu-l în situații diferite ce nu pot fi corelate cauzal unele cu altele. Scos din spațiul claustrat care i-a tulburat unghiul de vedere asupra realității, soldatul este fixat într-un spațiu itinerant, incert: *„Soldatul poartă sub bratul stîng un pachet. Brațul drept, de la umăr pînă la cot, și-l sprijină de felinar. Are capul întors înspre stradă și i se vede barba nerasă și numărul matricol de pe gulerul mantalei, cinci sau șase cifre negre într-un romb roșu.“* [1]

Indicii informaționali descriptivi sugerează, așadar, un anumit comportament, scot în relief unele detalii vestimentare, dar nu creionează un *portret*. Într-o epocă de eflorescență a *nonfigurativului* în artele plastice, neoromancierii manipulează o tehnică descriptivă abstractă, geometrică, în care fața umană a personajelor sau fizionomia lor morală precisă nu reține atenția.

Un ghid de percepție a omului care merge, rămîne mereu pe prim-plan. El trece printr-o cafenea, printr-o cazarmă, printr-un loc de prim-ajutor pentru răniți, se izbește de aceleași repere fixe dar lipsite de elocvență, revede aceiași oameni, dar nu poate ajunge la ținta propusă.

Motivul *omului care merge* este asociat în romanul *Dans le Labyrinthe* cu acela al *vieții ca vis*. Într-un univers halucinant, de această natură, totul devine incert. Alain Robbe-Grillet construiește în mod deliberat planuri analogice generatoare de confuzii, inventează scene false etc. subminînd astfel însăși capacitatea cititorului de a percepe realitatea.

Tabloul din cafeneaua unde soldatul revine de mai multe ori pare să reprezinte scene din spatele frontului de la Reichenfels, petrecute într-o cîrciumă. *„Tabloul în rama lui de lemn lucios reprezintă o scenă de cîrciumă. E o gravură în alb-negru, datînd din secolul trecut, sau*

[1] *Op. cit.*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

*o bună reproducere. Un mare număr de personaje umple toată scena; o mulțime de consumatori, așezați sau în picioare și, foarte în stînga, patronul ceva mai sus în spatele tejghelei. Patronul e un om voinic, cu chelie și șorț...*“ [1]

Descrierea tabloului continuă în această manieră, oprindu-se în cele din urmă asupra unui soldat izolat care are în față un pahar gol și privește la un copil nemișcat. Detaliile despre soldatul singuratic trimit spre recunoașterea celui din cafenea, iar vocea copilului împietrit în acea imagine hieratică pare să se audă.

— *„Dormi? Și adaugă cu aceeași voce neutră și melodioasă puțin: Știi, nu poți dormi aici...*

— *Nu... da... știu, spune soldatul...*“ [2]

Transferul acesta de planuri este frecvent cultivat de autor în această operă. El are rostul de a mări starea de confuzie, de a demonstra imposibilitatea decupării realului dintr-un complex aliaj în care se găsește cu imaginarul.

Descripția are astfel în romanul lui Alain Robbe-Grillet o funcție neutrală. Ca și alți neoromancieri, excepție fac doar Nathalie Sarraute și Marguerite Duras, proza privirii, mediată de enunțul descriptiv, evită limbajul cu încărcătură afectivă. Experiența aceasta a încercat-o mai înainte Camus în *Străinul*, dar ea este împinsă de exponenții *antiromanului* pînă la zona limită, facilitată de un limbaj care face apel la imagini geometrice. Alain Robbe-Grillet și Claude Ollier adoptă poziția cea mai radicală pe acest plan.

Ca și Lassale în *La Mise en scène*, atunci cînd soldatul din *Dans le Labyrinthe* se mișcă într-un spațiu claustrat și obscur, relatarea mișcării se face prin elementele referențiale de natură matematică. Autorul nu explorează psihologia personajului în stare de obscuritate, limitîndu-se să indice traseul pe care îl străbate. *„De la scrin la masă sînt șase pași; trei pînă la cămin și alți trei*

[1] [2] *Op. cit.*, pp. 21, 27.

*după aceea. Cinci paşi de la masă pînă în colţul patului. Patru paşi de la pat pînă la scrin. Drumul care duce de la scrin la masă nu-i tocmai în linie dreaptă. Se curbează puţin, trecînd mai aproape de cămin. Deasupra căminului se află o oglindă dreptunghiulară fixată în perete. Piciorul patului e fixat chiar în perete.*" [1]

Este evident că această relatare descriptivă îi aparţine *prozatorului omniscient*. Trebuie de altfel să menţionăm faptul că nu numai *tehnica naraţiunii* presupune cele trei ipostaze enunţate de Jean Pouillon şi Tzvetan Todorov. După părerea noastră, *antiromanul* care transformă *descripţia-narativă* într-un procedeu fundamental pune în lumină aceleaşi unghiuri de vedere. Or, tipul de enunţ descriptiv cultivat în această operă de Alain Robbe-Grillet demonstrează opţiunea pentru «*la vision par derrière*».

*Dans le Labyrinthe* este astfel romanul unei stări de reverie maladivă, de derivaţie literară kafkiană. El se înscrie ca un experiment literar valoros în traiectul carierei literare a lui Alain Robbe-Grillet.

Spre deosebire de autorul *Gumelor*, Michel Butor preferă o tehnică descriptivă participatoare, destinată să-l angajeze în permanenţă şi pe cititor în fluxul faptelor relatate. Romanul *La Modification* (1957), tradus în limba română cu titlul simbolic, *Renunţarea*, mi se pare cel mai elocvent în acest sens.

Scriitorul care a subliniat în eseul său, *L'usage des prenoms personnels dans le roman*, semnificaţia anumitor forme pronominale în proză ajunge la concluzia, şocantă la început, că înlocuirea relatării la *persoana întîi* sau a *treia* poate fi suplinită excelent de *dumneavoastră* sau *dumneata*, deci de *persoana a doua plural*, care are meritul de a putea să-l includă şi pe *ea* şi pe *el*.

La prima vedere, s-ar părea că această problemă nu are nimic comun cu tipurile de enunţuri descriptive din roman. Dar cum descripţia din *La Modification* are şi o

[1] *Op. cit.*, p. 55.

funcție narativă, faptul acesta merită să fie relevat cu atît mai mult cu cît tălmăcirea românească nu respectă cu fidelitate intențiile programatice ale autorului.

Prin datele sale fundamentale, *La Modification* reprezintă romanul unei crize de conștiință, relatată din unghiul de vedere al unui singur partener dintr-un obișnuit trio conjugal. Termenii conflictului par să aducă pe prim-plan fie elementele caracteristice unui anost roman moralizator, în maniera tradițională a lui Paul Bourget, fie o dramă de conștiință de genul celor trăite de unele din personajele lui Françoise Sagan. Michel Butor a evitat însă cu subtilitate atît căderea în psihologism convențional, cît și în amoralismul saganian. Este evident faptul că nucleul intrigii sentimentale din *La Modification* presupune explorarea unor stări de profunzime care duc spre psihologia abisală, refuzată de neoromancieri.

Léon Délmont trăiește o anumită dramă raciniană a opțiunii, reprezentată de iubirea pentru Cécile, tînăra din Roma, convertită într-un adevărat mit mediteranean și soția sa Henriette, care ajunsese să reprezinte doar un muzeu obsedant, cîteodată seducător, de amintiri comune.

Dintr-un proces moral complicat și îndelungat, prozatorul francez *decupează* doar douăzeci și patru de ore care reprezintă epilogul acestei aventuri exemplare. În felul acesta, romanul unei crize de conștiință este concentrat asupra unui *moment-limită*. Léon Délmont, directorul unei firme italiene din Paris, face o călătorie neobișnuită la Roma, într-un vagon de clasa a treia, cu intenția de a-și aduce iubita la Paris și de a-și părăsi soția.

Voiajul Paris—Roma—Paris este relatat de scriitor printr-o *descripție-narativă* care reface toate dimensiunile timpului și ale spațiului itinerant sau afectiv, coagulat în jurul acestui *generator* al perceperii realității din unghiurile cele mai multiple.

*Descripția-narativă* pleacă de la primele date înregistrate de privire, *La Modification* fiind prin excelență un *roman optic*. Naratorul care descrie etapele acestui voiaj real și imaginar se situează într-un *prezent continuu*, care se face sub ochii noștri. În felul acesta, descrierea sa «par derrière» devine participatoare și angajantă. *„Ai pus piciorul stîng pe șina de alamă și cu umărul drept încerci în zadar să dai puțin mai la o parte ușa glisantă.*

*Te strecori prin deschizătura îngustă, frecîndu-te de marginile ei, apoi valiza dumitale de piele zgrunțuroasă, întunecată, culoarea sticlei groase, valiza dumitale de om obișnuit cu călătorii lungi o înhați de mînerul strîmt cu degetele care s-au înfierbîntat de cît ai cărat-o pînă aici, oricît de ușoară ar părea ea, o ridici și-ți simți mușchii și tendoanele încordîndu-se nu numai în falange, în palmă, la încheietura mîinii și în braț, dar și în umăr, în jumătatea spatelui și în vertebre, de la gît pînă în șale.“* [1]

Descrierea naratorului nu debutează astfel cu nici un fel de elemente care să ilustreze o criză de conștiință, ci cu secvența banală a pătrunderii personajului în vagon, ale cărui senzații de o natură cu totul străină de cauza voiajului său sînt descrise foarte minuțios.

Léon Délmont este investit de scriitor cu atributele unei *camere de filmat*. Prima lui grijă este să stabilească imaginea cît mai exactă a vecinilor din compartiment. Detaliile îi înscriu pe aceștia într-o anumită topografie a spațiului, indică elemente vestimentare și fizionomice sau acte de comportament. *„Un bărbat în dreapta dumitale, obrazul lui la înălțimea umărului dumitale, șezînd în fața locului pe care ai să te instalezi pentru această călătorie, ceva mai tînăr ca dumneata, palid, cu părul mai cărunt decît al dumitale, cu niște ochi care clipesc des îndărătul lentilelor foarte puternice, cu mîini prelungi și neliniștite, cu unghiile mîncate și îngălbenite de tutun,*

[1] M. Butor, *Renunțarea*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 57.

*cu degete care se încrucișează și se desfac nervos în nerăbdarea plecării, după toate aparențele, posesorul acestei serviete negre din care zărește cîteva colțuri colorate care ies dintr-o cusătură desfăcută...*“ [1]

Inventarul acesta de oameni și obiecte continuă, aglutinînd în jurul primelor celule descriptive elementele cele mai apropiate, pentru a se converti în cele din urmă într-o expansiune a privirii spre exterior. Viziunea cinetică a lumii dinafară iese pe prim-plan. *„Puțin mai îndepărtată, puțin mai lentă, masa informă a pădurii din ce în ce mai întreruptă de sate sau de case, se întoarce spre ea însăși, se întredeschide într-o alee, se strînge, ca și cum ar vrea să se ascundă îndărătul unuia dintre copacii săi.*“ [2]

Spre deosebire de alți neoromancieri Michel Butor nu evită asociațiile capricioase ale memoriei involuntare. În felul acesta, *privirea* care înregistrează instantanee din spațiul itinerant transmite influxuri discrete și neprevizibile spre stările de conștiință ale unui om care nu se poate detașa de amintiri. Infracția trecutului imediat în prezent este relatată tot printr-o descripție neutrală. Rememorarea scenei are însă o funcție afectivă, care nu rezultă în mod direct din nici un fel de indici referențiali. *„Întorcînd ochii spre fereastră, ai văzut părul altădată negru al Henriettei și spatele ei detașîndu-se în lumina posomorîtă și descurajantă a zorilor, întîi încet, apoi brusc, prin cămașa de noapte albă, puțin transparentă, desenîndu-se din ce în ce mai bine, pe măsură ce ea se ridica și strîngea cu zgomot jaluzelele de fier cu interspațiile îmbibate de funinginea scămoasă a orașului, punctată pe ici pe colo cu cîteva grăunțe de rugină, ca niște picături de sînge închegat.*“ [3]

În acest context vizualizat puternic, relevat de memoria involuntară, există două *adjective afective* care tulbură stilul descriptiv neutral ; ele vizează *lumina poso-*

[1] *Op. cit.*, p. 58.
[2] *Op. cit.*, p. 66.
[3] *Op. cit.*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

*morîtă și descurajantă*, dar în ultimă instanță nu fac decît să exprime starea sufletească a unui personaj care nu a putut ieși încă din marea dilemă a existenței sale.

Dilema se rezolvă printr-o mutație subită de conștiință în momentul descinderii lui Léon Délmont la Roma. Descripția închide intriga unui roman în care nu s-a întîmplat nimic. Michel Butor pune în paranteză scenele melodramatice. Epilogarea acestei crize de conștiință este comunicată printr-un gest proiectat în viitor. Monologul interior se suprapune peste mitul roman, eternizarea unei iubiri, prin desprinderea ei din spațiul solar, dovedindu-se cu neputință. Încheind un voiaj gnoseologic, Léon Délmont se găsește, de fapt, în stadiul inițial. *„Dumneata spui: îți promit Henriette, îndată ce vom putea, ne vom întoarce împreună la Roma, îndată ce valurile acestei tulburări se vor liniști, îndată ce mă vei fi iertat, nu vom fi chiar atît de bătrîni."* [1]

Jocul dificil al *intenției, recului* și al *deciziei* este surprins de scriitor prin fenomenologia unei suprafețe enigmatice. Descripția din *La Modification* realizează, de fapt, tipul *intrigii ca absență*. G. Picon consideră acest roman ca *„o carte a unei plecări fără sosire și a unui trecut fără viitor."* [2] Ea ni se pare însă cea mai elocventă dovadă că un roman de dragoste poate fi realizat și prin mijloace descriptive.

Descripția se insinuează astfel în operele neoromancierilor în cele mai diverse împrejurări. De obicei, traseul ei pleacă de la un act de comportament după care este fixat un anumit cadru sau, asemenea luminii de reflector, surprinde un spațiu amplu în care este integrată prezența umană.

Descripția obiectuală a universului reificat nu capătă însă niciodată proporții exagerate. Coeficientul static de descripție pură din *Mizerabilii* lui V. Hugo sau din unele

[1] *Op. cit.*, p. 364.
[2] G. Picon, *L'Usage de la lecture*, II, Mercure de France, 1961, p. 269.

Scanned with OKEN Scanner

opere ale lui Balzac, mi se pare mult mai mare decît în scrierile adepților *antiromanului*.

Universul reificat apare în proza neoromancierilor numai în măsura în care reprezintă o necesitate ilustratoare a unor situații cu caracter exemplificator. Michel Butor motivează de altfel prezența *obiectelor*, a *mobilelor* într-un anumit *spațiu trăit*, în contextul unui *spațiu locuit*, ca o necesitate referențială, impusă de înțelegerea personajelor. „*A descrie mobilele, obiectele, este o manieră indispensabilă de a descrie personajele. Există lucruri pe care nu le putem face simțite și înțelese, decît dacă punem sub ochiul cititorului decorul, accesoriile acțiunii.*“ [1]

Obiectele pot deveni în acest sens cînd elementele componente ale unui decor sugestiv, cînd suporturi existențiale simbolice ale anumitor destine umane.

În *La Jalousie* (1957), Alain Robbe-Grillet surprinde un *spațiu aparent vid*. El este însă populat cu obiecte ce indică o prezumție a acelui ce privește, relativă la un anumit comportament. Așezarea fotoliilor pe o terasă dintr-o casă exotică este comentată de un *martor ilicit*, cu privirea tulburată de gelozie. „*Ea a hotărît în această seară așezarea fotoliilor, cînd a cerut să fie aduse pe terasă. Acelea care au fost rezervate pentru ea și Frank se găsesc alături, așezate lîngă peretele casei, cu spatele spre acesta, evident sub fereastra biroului. Ea are astfel fotoliul lui Frank la stînga sa, mult mai în față, apoi masa cea mică, pe care sînt sticlele.*“ [2]

În alte opere, prezența unor obiecte, aparent gratuită, are o semnificație simbolică. Așa se explică sensul gumelor care poartă marca *Oedip*, în toate magazinele pe care le străbate Wallas pentru a descifra o anumită enigmă. Friabile, extensibile, elastice, lipsite de asperități,

[1] M. Butor, *Répértoire*, II, p. 54.
[2] A. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

*gumele* din cunoscutul roman al lui Alain Robbe-Grillet, au semnificații multiple. Ele trimit, spre o enigmă *extensibilă* în timp, anumiți indici informaționali relevînd biografia detectivului preocupat de dezlegarea unui anumit mister, dar împins în mod fatal spre descoperirea altora. Ele sugerează totodată prin planul mitologic implicit, expediția după adevăr, culpabilitatea ontologică, intrarea involuntară într-un lanț cauzal neprevizibil.

Aplicată în felul acesta microuniversului uman, reconstituirii unor spații itinerante, spațiilor trăite, locuite, descripția se extinde din sfera lumii obiectelor, la dinamica unor evenimente. Saltul în recompunerea universului imaginar rămîne de asemenea perfect legitim. O întreagă lume larvară, situată sub *zodia suspiciunii* este relevată prin descripție.

Faptul acesta nu atestă însă *moartea narațiunii*, ci investirea tehnicii descriptive cu funcții noi, de care nu a beneficiat în proza tradițională.

Scanned with OKEN Scanner

# NOUL ROMAN ȘI IPOSTAZELE PERSONAJULUI

SE știe că vreme îndelungată calea fundamentală folosită de romancieri pentru atragerea cititorilor a fost aceea a relatării de evenimente fascinante, neprevizibile. Atunci cînd publicul a dat semne de saturație față de evenimentele de excepție, naratorul și-a îndreptat atenția spre *micul fapt cotidian*. Dar povestirea acestuia nu mai reprezenta un scop în sine. Întîmplarea s-a transformat într-un mijloc de reliefare a *agentului* care o declanșează sau care o suportă. În felul acesta a ieșit pe prim-plan *personajul*, a cărui *hegemonie* în roman continuă să dăinuiască pînă în vremea noastră.

Produs al individualismului burghez care se cristalizează pe parcursul epocii luminilor, investit cu o complexitate deosebită în epoca romantică, *eroul* reprezintă idealul spre care au năzuit prozatorii din ultimele secole. Însuși faptul că unele romane ca *Gil Blas*, *Candide*, *Werther*, *Pamela*, *Narcis și Goldmund*, *Ion*, *Zorba Grecul* evidențiază prin titluri semnificația eroului central al operei, este ilustrativ în acest sens.

Dar pe măsură ce scriitorii iau act de *moartea eroului burghez*, personajul central rămîne pe prim-plan doar în operele care anunță o lume nouă. Faptul acesta trebuie reținut cu atît mai mult cu cît societatea de consum nu favorizează dezvoltarea personalității umane, nici a inițiativei sale. De aceea romanul de idei din primele decenii ale veacului nostru pune în lumină fie un individ proteiform, singularizat în existență, fie raportul dintre *individ* și *sistem*, mediat de funcția specifică a *grupului social*. Fenomenul acesta, tipic mai ales pentru epoca noastră, îl duce pe Michel Butor spre concluzia că însăși arta romanului capătă o altă semnificație. „*Observăm că individualismul romanesc este o aparență, că este imposibil să fie descrisă promovarea individului, una din*

*temele majore ale romanului clasic, fără să fie descrisă în același timp, arhitectura grupului social sau, mai exact, fără să fie avută în vedere transformarea reprezentării pe care acest grup social și-o face despre propria sa organizare, ceea ce pe o scară mai mare sau mai mică duce la transformarea propriei sale structuri. Romanul este expresia unei societăți care se schimbă; el devine în curînd expresia unei societăți care are conștiința că se schimbă.*" [1]

Evident la Proust, Roger Martin du Gard, Th. Mann, J. P. Sartre etc., acest fenomen anunță însăși moartea eroului burghez, ceea ce pentru unii scriitori din această lume, ca N. Sarraute, B. Pingaud, reprezintă procesul de anonimizare a personalității umane, de pierdere a individului într-o imensă *plasmă comună*, privată de orice contururi precise.

Dispariția *eroului* din societatea de consum motivează pentru unii scriitori *moartea personajului*. Fenomenul acesta este explicat în aceeași manieră și de cunoscutul critic francez Roland Barthes. „*Dacă o parte a literaturii contemporane își îndrumează atacurile împotriva personajului, nu este pentru a-l distruge (lucru imposibil), ci pentru a-l despersonaliza, ceea ce este cu totul altceva.*" [2]

Subminat astfel de statutul său social dintr-o anumită lume, de rezultatele psihanalizei care pun în lumină discontinuismul psihic al ființei umane, de perspectivismul relativist, preocupat să configureze un individ din unghiul de vedere al celuilalt, personajul este pus sub semnul îndoielii pe baza unor argumente de natură foarte diferită.

Atacînd *introspecția* ca metodă de investigare, Merleau Ponty furnizează în mod indirect argumente pentru adversarii prozei de analiză, în rîndurile cărora se înscriu și neoromancierii francezi. „*Psihologii de astăzi au observat că în realitate introspecția nu duce aproape la*

[1] M. Butor, *Répértoire*, II, p. 80.
[2] R. Barthes, *L'Analyse structurale du récit*, *Communication*, nr. 8, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

*nimic. Dacă încerc să studiez iubirea sau ura prin observația interioară pură, nu găsesc decît puține lucruri de descris : cîteva angoase, cîteva palpitații ale inimii, în ansamblu cîteva tulburări banale, care nu îmi relevă sensul iubirii si al urii.*" [1]

Deși faptul acesta nu este niciodată declarat în mod deschis, unele puncte de vedere formulate de exponenții antiromanului sînt desprinse atît din *fenomenologia percepției*, așa cum a fost concepută de Merleau Ponty, cît și din unele principii ale filozofiei existențialiste, întîlnite la J. P. Sartre. Motivația sartriană a viziunii unui personaj prin celălalt care amintește un procedeu întîlnit și la sfîrșitul veacului trecut, fortifică acum asaltul neoromancierilor împotriva personajelor concepute ca o entitate imuabilă. *„Celălalt este mediatorul indispensabil între mine și mine însumi. Și, prin însăși apariția celuilalt, eu sînt adus în situația de a formula o judecată despre mine însumi ca obiect, deoarece eu apar față de celălalt ca obiect.*" [2]

Fenomenul acesta de *ruptură* față de personajul clasic nu reprezintă o inițiativă exclusivă a neoromancierilor. Anticipat de Proust, Joyce și Gide, el este prefigurat pe plan teoretic cu cîteva secole mai devreme. În plin clasicism, La Bruyère denunță mitul caracterelor unitare. „*Oamenii*, precizează el, *nu au deloc caracter, sau dacă au vreunul este tocmai acela de a nu avea niciunul, pe care să-l cultive, de care să nu se dezmintă... și în care să-i poți recunoaște. Suferă mult că sînt aceiași, că stăruie în respectarea canoanelor sau în dezordine și, dacă din plictiseală înlocuiesc uneori o virtute cu alta, de cele mai multe ori se scîrbesc de un viciu din alt viciu. Au pasiuni potrivnice și slăbiciuni care se bat cap în cap, le vine mai ușor să atingă extremele decît să aibă o purtare consecventă.*" [3]

[1] M. Merleau Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 93—94.

[2] J. P. Sartre, *L'Etre et le néant*, Gallimard, 1943, p. 368.

[3] La Bruyère, *Caracterele*, II, București, EPL, 1966, p. 114—115.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă rezervele lui La Bruyère față de personajul conceput ca un caracter unitar vin din partea unui spirit moralist, tipic pentru vremea în care a trăit, atacurile neoromancierilor împotriva eroilor cu o entitate aptă să facă un gen specific de concurență stării civile, au o bază de demonstrare mult mai amplă. Referindu-se la eroul clasic a cărui dispariție din roman încearcă să o motiveze cu idei de proveniență diferită, Alain Robbe-Grillet face următoarea precizare. *„Toată lumea știe ce semnifică cuvîntul personaj. Nu este un «el» oarecare, anonim și translucid, simplu subiect al acțiunii exprimate prin verb. Un personaj trebuie să aibă un nume propriu, dacă este posibil dublu; nume de familie și prenume. El trebuie să aibă părinți și o ereditate. Trebuie să aibă o profesie. Dacă are anumite bunuri, aceasta este cu atît mai bine. În sfîrșit, el trebuie să aibă un caracter, o față care îl reflectă, un trecut care le modelează pe toate acestea. Caracterul îi dictează acțiunile, faptul de a reacționa într-o manieră determinată în fața fiecărui eveniment."* [1]

Dar tipul acesta de personaj reprezintă astăzi, după opinia scriitorului francez, o *„noțiune perimată"*. El aparține trecutului, epocii de apologie a individului. În societatea în care autorul trăiește, individul a ajuns un simplu *număr de foaie matricolă*. În acest context de existență, *eroul* dispare, iar reprezentarea lumii capătă un caracter *antropomorfic* mai puțin accentuat.

Explicațiile date de Alain Robbe-Grillet sînt în primul rînd de natură sociologică. Lumea noastră a renunțat, după opinia sa, la atotputernicia persoanei. Faptul acesta deschide însă pentru scriitori o nouă perspectivă asupra relației dintre individ și mediul său ambiant.

Atacul împotriva hegemoniei personajului în roman capătă la Nathalie Sarraute o altă platformă de argumentare. Ea pleacă de la starea de neîncredere a cititorului în mitul eroului. Privite ca niște *păpuși de ceară*,

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour le nouveau roman*, p. 31.

ca niște reziduuri ale unei epoci depășite, personajele au intrat în epoca *suspiciunii*, atît din unghiul de vedere al receptorului, cît și al scriitorului. *„Într-adevăr, evoluția actuală a personajului de roman este opusă unei regresiuni către un stadiu infantil.*

*Ea dovedește o stare de spirit sofisticată atît a autorului, cît și a cititorului. Nu numai că ambii nu se încred în personajul de roman, dar, datorită lui, ei nu mai au încredere unul în celălalt. Acest personaj era terenul lor de înțelegere, baza solidă de pe care, printr-un efort comun, ei puteau să se lanseze spre noi cercetări și descoperiri. El a devenit izvorul neîncrederii lor reciproce terenul devastat pe care se înfruntă."* [1]

Adversară a personajului clasic, care nu este doar un simplu act de reflectare a iluziilor, cosmarelor și visurilor noastre, Nathalie Sarraute are în același timp multiple rezerve față de *psihologia abisală*. Romanul analitic este după părerea sa *desuet, cerebral, ridicol și mărginit*, Adevărurile revelate de comportamentismul din proza americană, ca și acelea întîlnite în proza absurdă, demonstrează că astăzi un scriitor nu mai poate pronunța cuvîntul *psihologie* fără să roșească.

Ofensiva aceasta generală a neoromancierilor împotriva personajului tradițional duce lal o altă viziune asupra poeticii scriiturii în proză. Nimeni nu poate afirma că evenimentele și personajele ar fi dispărut cu desăvîrșire din *noul roman*. Ceea ce s-a modificat în primul rînd este raportul dintre acestea, noul mod în care sînt dispuse într-un cîmp strategic cu totul deosebit de cel cunoscut în proza tradițională.

Autorii unei scrieri recente despre *Universul romanului* precizau că *„Personajul din roman, ca și acela din film sau din teatru, nu poate fi disociat de universul fictiv căruia îi aparține : omul și lucrurile. El nu poate*

[1] N. Sarraute, *L'Ère de soupçon*, p. 73—74.

*exista în spiritul nostru ca o planetă izolată, el este legat de o constelație și doar prin aceasta trăiește în noi cu toate dimensiunile sale.*" [1]

Viziunea aceasta despre personaj păstrează foarte multe din trăsăturile sale clasice. Ea le permite autorilor să-l integreze în acel cîmp conflictual strategic, capabil să reveie ipostazele sale de existență, funcționalitatea sa în ultimă instanță. Examinarea rolului acordat personajelor scoate în relief : 1) *elemente decorative*, 2) *agenți ai unei acțiuni*, 3) *purtătoare de cuvînt ale autorului*, 4) *ființe fictive*, înzestrate cu un anumit fel de a simți, exista și de a percepe lumea [2].

Dacă cercetăm spectrul *noului roman* constatăm că ipostazele cele mai frecvente în care apar personajele sînt acelea de *ființe fictive* și, arareori, de *purtătoare de cuvînt* ale autorului. Ipostazele personajelor din *noul roman* diminuează sau anulează rolul acelui *meneur de jeu* din proza tradițională, așa cum estompează și cunoscutul conflict dintre *protagonist* și *antagonist*, determinat de disputarea unui obiect, la care asistă sau participă și alte tipuri de fundal.

În cele mai multe cazuri, personajele din *noul roman* reprezintă destinul unui *homme égaré* ce străbate un univers labirintic, în care a pierdut orice punct sigur de orientare. Faptul acesta face ca personajele din operele neoromancierilor să parcurgă anumite trasee gnoseologice printr-o lume dedalică, ale cărei incertitudini se reflectă și în viața lor interioară.

Dacă pentru Saint-Exupéry omul se descoperă pe măsura confruntării sale cu anumite obstacole, în universul literar creat de neoromancieri, personajele reprezintă doar semnele unei realități în curs de a se face și desface sub ochii cititorului. Ele nu au identitate precisă, nu sînt recognoscibile după anumite date carac-

[1] R. Bourneuf și R. Ouelet, *L'Univers du Roman*, p. 143.
[2] *Op. cit.*, p. 152.

terologice certe și nu pot fi decupate dintr-un anumit context decît printr-o forțare a acestuia, deoarece nu au autonomie totală.

Reductibilitatea lor psihică la unele date referențiale extrem de sărace face ca și nominalizarea lor să devină adeseori superfluă. Indicate ca și în scrierile lui Kafka doar prin unele litere inițiale, lipsite deseori, ca în opera lui Joyce, de numele de familie, personajele din proza neoromancierilor nu sînt desprinse întotdeauna dintr-o plasmă ontologică anonimă, fapt care face ca referința la emitenții unor acțiuni să se producă doar prin anumite forme pronominale ca *eu, ea, el, noi, voi, ei.*

Experiența literară realizată de exponenții *antiromanului* pe acest plan are loc la scurtă vreme după aceea din *antiteatru*. Într-o perioadă de sporire a interesului pentru nonfigurativ, Ionescu, Arrabal, Pinter și alții, au introdus în universul absurd al *farsei tragice* o lume lipsită de o înfățișare distinctă, *infraeroi* cu nume care se repetă sau care sînt indicați prin profesie ,ordinea serială, sex etc.

Aceeași lume apare și în *antiroman*, dar procedeele de reprezentare, preferate de scriitori, sînt altele.

Este cunoscut de asemenea faptul că, în proza tradițională, personajele aveau o anumită *biografie*, evoluția lor caracterologică rezultînd din premize destinate să lumineze în permanență un anumit raport de *anterioritate-posterioritate*. Neoromancierii, cu foarte puține excepții, preferă să pună în paranteză aceste antecedente biografice ale unui personaj. Personajele din *L'Année dernière à Marienbad* de Alain Robbe-Grillet sau din *L'Amour* de Marguerite Duras, nu au nici trecut nici viitor. Ele trăiesc într-un prezent incert care se face sub ochii noștri și dispar o dată cu acesta. Atunci cînd un autor nu renunță total la unele antecedente biografice, ele au doar rolul să sporească și mai mult ambiguitatea în care trăiesc personajele respective. Faptul că Wallas își descoperă părinții ipotetici în orașul unde a fost trimis pentru a ancheta o crimă nu

mărește prin nimic coeficientul de cunoaștere a personalității sale, indicii de această natură amplificînd doar sentimentul de absurd, de mister al unei lumi în care el se comportă în mod fatal ca un Oedip al epocii moderne.

Lassale din romanul lui Claude Ollier *La mise en scène* nu capătă pe tot parcursul intrigii o fizionomie distinctă. El este o *profesie* în exercițiu, fapt care mărește în mod programatic tentația de a-l confunda cu alte personaje care au același scop. Mathias din romanul *Le Voyeur* (1955) nu își descoperă nici o aderență la propria sa biografie, reprezentată de o copilărie peste care plutește misterul. El vine pe o insulă pentru a vinde ceasuri. Aici descoperă resturile unei biografii. Naratorul precizează însă că *„nimic altceva nu-l atrăgea, nici prieteniile din tinerețe, nici vechile amintiri de orice natură ar fi fost. Casele de pe insulă se asemănau în așa măsură, încît el nu mai era sigur că poate să recunoască pe aceea unde și-a petrecut aproape toată copilăria și care, dacă nu greșea, era de asemenea casa natală."* [1]

Problema identității personajelor din *Le Voyeur* este pusă de autor din perspectiva cititorului obligat să relaționeze anumite fapte cu *subiecții* care le-au comis sau *predicații* care le suportă. Și în această operă, scriitorul menține toate rudimentele necesare unei *intrigi-anchetă*. Soluția *enigmei* nu mai este oferită de la început, cititorul fiind acela care trebuie să opteze pentru o *versiune* construită pe marginea unui *eveniment fundamental*. Acesta este reprezentat de moartea unei fete de treisprezece ani, care păzea oile în apropierea unor stînci de lîngă mare. Ca și în *Les Gommes* sau *La Maison de rendez-vous*, evenimentul de excepție este doar un prilej de fabulare. Supozițiile celor care comentează evenimentul însumează mai multe versiuni ca cea de

[1] A. Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Paris, Les Editions de Minuit, 1955, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

*înec, alunecare de pe stîncă* sau *crimă*. Cei mai mulți oameni de pe insulă cred în vechea legendă a locului fatal de lîngă stînci, unde mureau din cînd în cînd, în mod misterios, fete tinere. Cafeneaua *A l'Espérance* reprezintă spațiul în care sînt construite aceste versiuni, ce nu depășesc stadiul flecărelii unei lumi somnolente, ce nu are coloană axială. În felul acesta ea este privată de capacitatea de percepere a unui eveniment tragic. Un marinar emite ipoteza că fata a căzut de pe stîncă, apoi au dezbrăcat-o valurile. Și cînd cineva presupune că victima putea fi împinsă de pe stîncă, infirmierul respinge o asemenea bănuială, considerînd că oricine *„poate face un pas greșit"*. Tentativa lui Mathias de a împinge discuția spre explorarea unor cauze ale crimei este anulată de intervenția hangiului moralizator. *„...Ei bine, este o nenorocire să spunem, dar aceasta nu a fost pentru nimeni o pierdere. Fetița aceasta era un adevărat demon."* [1]

În romanul *Le Voyeur* există, de fapt, două personaje traumatizate de eveniment, care au în același timp conștiința încărcată din motive de ordin deosebit. Acestea sînt Mathias și Julien Marek. Mathias poate să justifice aproape fiecare mișcare a sa de pe insulă. Rămîne însă un ceas în jurul amiezii, așadar un *gol* în motivarea întrebuințării timpului său, pe care nu poate să-l explice. Or, exact în acest *gol de timp* se produce violul și asasinarea fetei.

Evenimentul consumat în acest timp a fost perceput de Julien Marek ,acuzat și el de crimă de către tatăl său. Comportamentul celor două personaje în fața acestei situații este diferit. Dar atitudinea lor contradictorie nu face decît să sporească ambiguizarea evenimentului și a agentului care l-a declanșat. *„Julien a «văzut». A nega acest lucru nu mai slujea la nimic. Numai imaginile înregistrate de ochii săi pentru totdeauna, le confereau de acum înainte o fixitate insupor-*

[1] *Op. cit.*, p. 177.

*tabilă*“ [1]. Dar această mărturie este imediat convertită de scriitor în detalii de portret. *„Cu toate acestea, erau ochi gri, foarte banali, nici urîți, nici frumoși, nici mari, nici mici, două cercuri perfect imobile, situate unul alături de altul și pătrunse fiecare în centrul său de o gaură neagră.“* [2]

Spectacolul acelui eveniment traumatizant duce la o adevărată dedublare a lui Mathias care, cuprins de anxietate, apare atît ca un *obiect*, cît și ca o privire ieșită din sine. Modul acesta de percepere a realității generează o stare de confuzie totală. *„El se întoarce deci spre femeia aceea mare, sau spre femeie, sau spre fată, sau spre tînăra care servea, apoi își așează valiza cu scopul de a apuca cufărașul, în vreme ce marinarul și pescarul se amestecau, se fofilau, se interpuneau între voiajor și Mathias.“* [3]

Întrebarea cine este *le voyeur* rămîne astfel deschisă. Comentînd accepțiile cuvîntului, Klaus Netzer reține explicațiile din *Le Petit Robert* care i-au furnizat lui Alain Robbe-Grillet acest «generator» de ambiguitate. „Voyeur (guetteur, témoin), 1) vielli. Spectateur attirré par une curiosité au moins malsain ; 2) personne qui asiste pour sa satisfaction et sans être vue à quelque scène érotique.“ [4]

Neținînd seamă de toate aceste accepții ale cuvîntului, atît B. Pingaud, cît și L. Goldmann consideră că *martorul* (le voyeur) este Mathias. R. Barthes se eschivează în fața unei explicații tranșante, alunecînd pe panta unor comentarii comportamentiste. *„Este vorba mai puțin de un martor (Voyeur), cît de un mincinos (Menteur). Sau, mai degrabă, după faza mărturiei din prima etapă, urmează o fază a minciunii din a doua parte. Exercitarea continuă a minciunii, este singura funcție psihologică pe care putem să i-o concedem lui*

[1] *Op. cit.*, p. 214.
[2] *Op. cit.*, p. 214.
[3] *Op. cit.*, p. 222.
[4] Apud. K. Netzer, *Der Leser des Nouveau Roman*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

*Mathias, ca şi cum, în ochii lui Alain Robbe-Grillet, psihologismul, cauzalitatea, intenţionalitatea nu ar putea produce o suficientă sedimentare a obiectelor decît sub forma crimei şi în cadrul crimei a unui alibi.*" [1]

Adevăratul *voyeur* este după părerea noastră Julien Marek. El este *martorul ascuns* al unei *scene erotice, el* este insul atras în acele locuri misterioase de o *curiozitate ciudată*. Înseşi accepţiunile termenului din dicţionar atestă rolul său în acest context.

Dar Alain Robbe-Grillet nu iubeşte certitudinile. Dimpotrivă, situarea personajelor sale într-un anumit context de existenţă este de aşa manieră, încît orice act sau semn al realităţii se relativizează. Referindu-se la această operă, Olga Bernal grupează incertitudinile în trei categorii fundamentale : 1) incertitudini faţă de personaj, 2) incertitudini privitoare la evenimentele care formează subiectul romanului, 3) incertitudini în faţa obiectelor. [2]

Într-adevăr, toate aceste moduri de relativizare a existenţei apar în romanul *Le Voyeur*. Tînăra din casa marinarului care comentase crima pare să deţină una din probele demne de luat în consideraţie asupra făptuitorului. Ea crede că acesta este însuşi iubitul său Jean Robin care, de fapt, se chema Pierre. Rememorînd timpul în care s-a produs crima, Mathias nu îşi mai aminteşte exact dacă victima se cheamă Jacqueline sau Violette.

De fapt, toate versiunile despre acest eveniment de excepţie sînt în aşa manieră concepute, încît duc atît la ambiguizarea făptuitorului, cît şi a victimei. Resturile de ţigări de la locul crimei *(obiectele)* nu reprezintă nici ele o dovadă elocventă deoarece pe insulă toată lumea fumează acelaşi fel de ţigări.

[1] R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 68.

[2] O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'obscure*, Gallimard, 1964, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

*Le Voyeur* este astfel un roman cerebral în cadrul căruia personajele reprezintă doar termenii unui enunț logic incomplet, *argumentul absent* (martorul), urmînd să fie descoperit de cititor.

Reductibilitatea personajelor la acte exterioare de comportament este și mai accentuată în *La Jalousie* (1957), care reprezintă un autentic *roman al privirii*. Scriitorul renunță la nominalizarea obișnuită a *infra-eroilor* din opera sa. Cunoscutul trio conjugal, reprezentat în acest caz la modul parodic, însumează un personaj feminin, indicat prin A, un prieten al familiei care se cheamă Frank și un soț absent din scena percepută de privire, care nu poartă nici un nume. Ochiul înregistrează astfel numai prezența a două personaje, martorul care relatează evenimentele *(le voyeur)* fiind o absență insinuată în realitate prin privire. Dar unghiul de vedere al acestuia nu-i asigură nici o certitudine. Însuși titlul romanului *(La Jalousie)* indică, pe de o parte *gelozia*, pe de altă parte, *jaluzeaua* prin care acesta percepe filmul unor evenimente pe care nu le poate înțelege în mod deplin.

Într-un univers reificat, însăși dispunerea fotoliilor pe terasă este pentru naratorul cuprins de gelozie, un semn de suspiciune. Prezența unui *narator fix* și a unor *personaje fixe*, văzute în exclusivitate din unghiul său de vedere, indică o *singură versiune asupra realității*. *„Ea a hotărît în această seară așezarea fotoliilor, cînd a cerut să fie aduse pe terasă. Acelea care au fost rezervate pentru ea și Frank se găsesc alături, așezate lîngă peretele casei, cu spatele spre acesta, evident sub fereastra biroului. Ea are astfel fotoliul lui Frank la stînga sa, mult mai în față, apoi masa cea mică, pe care sînt sticlele."* [1]

În acest context, auzul naratorului absent înregistrează o discuție banală despre camioane, o pană de

[1] A. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

mașină, despre calitățile șoferilor albi și negri și despre subiectul unui roman, a cărui acțiune relatată de A se petrece în Africa. Este evident că în *La Jalousie*, personajul care relatează evenimentele știe mai puțin despre ele decît personajele care le înfăptuiesc. Pentru prima dată «*la vision du dehors*» apare în toată plinătatea în sfera noului roman francez. Lipsit de orice suport sigur de apreciere a micilor detalii, oferite de cuplul A și Frank, ochiul reține, ca și camera de filmat, spectacolul exterior. „*Frank o privește pe A..., care se uită la el. Ea îi adresează un zîmbet scurt, repede absorbit de penumbră. A înțeles pentru că știa de cele întîmplate.*“ [1]

Privirea tulburată de gelozie a martorului care observă scena nu permite investirea nici unui detaliu cu o semnificație certă. Totul este situat sub zodia ipotezelor formulate de naratorul fix, din al cărui unghi de vedere se configurează existența celorlalte două personaje. „*Nu, trăsăturile ei nu s-au mișcat. Imobilitatea lor nu este atît de recentă. Buzele au rămas nemișcate de la ultimele cuvinte. Poate că surîsul fugitiv nu este decît reflexul lămpii sau umbra unui fluture.*“ [2].

Privirea naratorului nu poate scoate gesturile *personajelor-obiecte* din starea de ambiguitate. *Aproximația* rămîne astfel calea dominantă de stabilire a relației dintre *individ* și *context*. Singurul personaj care pare să aibă o anumită densitate în acest roman este Frank. De aceea este și nominalizat. Din această cauză și subminarea lui de către autor este mult mai puternică. Frank devine în cele din urmă o *ficțiune*. El este ambiguizat la început prin profesie. „*Personajul principal al cărții este un funcționar la vamă. Personajul nu este un funcționar ci un amploaiat superior al unei vechi companii comerciale.*“ [3] Sfera de ambiguizare sporește, fiind extinsă asupra obiectivului profesiei, proiectat în

[1] *Op. cit.*, p. 26.
[2] *Op. cit.*, p. 26.
[3] *Op. cit.*, p. 216.

cele din urmă asupra unui fundal etic. *„Afacerile acestei companii sînt proaste, ele evoluează cu repeziciune spre escrocherie... Afacerile acestei companii sînt foarte bune. Se spune că personajul principal este necinstit. El este cinstit. Se străduiește să restabilească o situație compromisă de predecesorul său, mort într-un accident de mașină. Dar el n-a avut un predecesor, căci compania a fost fundată la o dată foarte recentă; n-a fost nici un accident. Este vorba de un vas (un mare vas alb) și nu de o mașină.“* [1]

Relativizat prin profesie, biografie, comportament, Frank se convertește astfel într-o *ficțiune* capabilă să genereze o altă *ficțiune*. *La Jalousie* este romanul unei *enigme erotice*, proiectată într-un cadru exotic, colonial. Compararea acestei opere cu un roman al *„vechiului imperiu colonial, cu rasismul și miturile sale, cu neputința sa de a-și asigura dominația față de forțele care cresc și îl angoasează“* [2], mi se pare a fi o ficțiune aberantă care depășește literalitatea textului.

Dar opera în care Alain Robbe-Grillet realizează o viziune panoramică parodică asupra societății contemporane este *Projét pour une révolution à New York* (1970). Cititorul nu se mai găsește în fața unui narator fix care reprezintă doar din unghiul său de vedere anumite personaje și evenimente fixe. Dimpotrivă, în ultimul roman al scriitorului francez există mai mulți *narratori flotanți* care reconstituie *personaje și evenimente flotante*.

*Projet pour une révolution à New York* este o falsă cronică romanescă a unor false pregătiri pentru realizarea unei revoluții. Temele generatoare din acest roman rămîn aceleași ca și în *La Maison de rendez-vous*. Mitul unui oraș care seduce și terorizează imaginația prin dimensiunile sale, lumea ca mister proteiform, anecdotica *discontinuă, plurală, mobilă și ale-*

[1] *Op. cit.*, p. 216.
[2] Vezi J. Leenhardt, *Nouveau roman et société*, în *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, I, Problèmes généraux, p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

*torie* care reconstituie fețele multiple ale unui univers labirintic, impregnat de evenimente de excepție, consumate în culoarele subterane ale metroului.

Narațiunea este relatată în cea mai mare parte la persoana întîi. Dar în acest roman nu mai există un personaj principal sau un singur eveniment de excepție, menit să declanșeze diverse versiuni fictive asupra realității. În sfera acestei false cronici romanești există o multitudine de personaje identificabile sau deghizate, unicate sau măști ale aceluiași tip multiplicat în mai multe variante. Stratificația socială are o largă claviatură. Ea însumează bancheri din marea burghezie (Goldstücker), spioni, teroriști, masochiști, albi, negri, bărbați, femei, inși de la suprafața vieții unui mare oraș, tipuri dubioase care trăiesc în subteranele metroului etc.

Organizațiile teroriste se luptă unele cu altele, spionii se urmăresc reciproc, actele de trădare se pedepsesc prin torturi îngrozitoare, oamenii din acest roman trăind într-un imperiu seducător și terifiant în același timp.

La suprafața acestui oraș enigmatic (New York) se găsește o casă relativ părăsită unde povestitorul o ține prizonieră pe Laura. Casa este supravegheată de oamenii unor grupări adverse. În subteranele orașului își are laboratorul Dr. Morgan care face cele mai dubioase experiențe, mai ales pe femei. În aceeași organizație lucrează un anume Ben Said, ale cărui dubluri M. și W. reprezintă doar masca sa necesară în anumite locuri. În aceste culoare angoasante ale metroului au loc și actele de tortură sau condamnările la moarte, cum sînt acelea ale lui Joan, învinuită de trădare sau a nepoatei bancherului.

Alain Robbe-Grillet se comportă mai mult ca oricînd în acest roman ca un *bricoleur* ingenios, care cu ajutorul unor obiecte ca masa de călcat, un pat vechi, o mașină stricată, cîteva televizoare, o scară metalică etc. realizează cadrul în care evoluează aceste personaje stranii, atinse de cele mai diverse monomanii.

Romanul se constituie prin două evenimente inițiale, transformate în scene recurente, reluate din diverse perspective : cloroformizarea unei fete de către un chirurg, înainte de a fi ucisă din ordinul unei organizații clandestine și revenirea frecventă a naratorului în casa aparent pustie, unde era deținută Laura.

Procedeele de configurare a personajelor rămîn aceleași. Așa cum Ben Said are măștile sale, Laura apare cînd ca o fetișcană de 12 ani, cînd de 15, cînd de 17, cînd ca nepoata unui bancher bogat, deținută din motive de șantaj, cînd ca o mică spioană.

Evenimentele și personajele sînt ambiguizate prin *similitudinea de situații* în care figurează și alți «actori» misterioși ai marilor drame din subteranele orașului. Înseși rapoartele martorilor sau ale spionilor diverselor organizații, întreține această stare de incertitudine asupra *identității personajelor*. O asemenea relatare este comentată astfel : *„Văd că ați urmărit în mod eronat explicațiile mele : era o altă zi, un alt medic și o altă victimă. Inseminarea contra naturii nu a fost realizată de doctorul Morgan, ci de un anume doctor M. De altfel este foarte greu să fie deosebit unul de altul, fiindcă poartă aceeași mască, cumpărată de la același fabricant, în același scop : inspirarea încrederii. Adevăratul nume al acestui M. este ceva ca Mahler sau Müller ; el deține o oficină de psihoterapie în galeriile subterane ale străzii 42. Cît privește fata în rochie roșie, nu era Sara, ci Laura. Practicianul, în acest caz, nu ținea în mînă o sondă, ci în mod evident, o seringă de injectare a serului adevărului."* [1]

Intriga evoluează astfel prin relativizarea continuă a tuturor evenimentelor, aparent fundamentale, care încep să-și piardă orice semnificație. Proiecția evenimentelor pe un plan parodic total însumează totul. *„Revoluția de mîine"*, concepută de diverse grupuri de albi și negri

[1] A. Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

sadici și obsedați, nebuni, fanatici și asasini, nu depășește dimensiunile unor ample și odioase acțiuni teroriste. Personajele, modul lor de comunicare și justificare în existență, sloganurile pe care le vehiculează, reprezintă imaginea unei *lumi degradate* care mînuiește un scop ideal pe care l-a degradat.

Personajele își pierd orice identitate în această viziune a lumii ca conglomerat. Într-un univers labirintic subteran, ele devin cum însuși autorul a dorit, ființe fără fizionomie particulară, numere de inventar.

Romanul abundă în scene de urmărire, episoade erotico-masochiste, crime justițiare de ceremonial, liturghia neagră fiind și ea supusă aceluiași procedeu de degradare.

*Projét pour une révolution à New York* devine astfel un straniu *roman ludic*, o tentativă de demistificare a realității realizată cu mijloace literare pe care autorul, printr-o manipulare excesivă, le-a transformat în adevărate clișee, golite de capacitatea de a susține, prin asemenea *teme generatoare*, o ambiție literară ce pare să depășească resursele sale artistice. Atacul împotriva personajului în scopul de a crea un alt tip de personaj capătă și la Nathalie Sarraute o forță polemică egală cu aceea a lui Alain Robbe-Grillet. *„Personajul de roman nu poate decît să ne deturneze atenția spre sine, să închidă într-o carapace care nu poate să păstreze acea substanță fluidă care circulă prin toți, trece de la unul la altul, străpungînd anumite frontiere trasate în mod arbitrar. Acest personaj nu trebuie să devină decît un suport al unor stări, un purtător anonim, abia vizibil, un simplu suport al hazardului“* [1]. Reducerea personajului la rolul unui vas comunicant de transmisie al unui flux psihic, nu reprezintă singurul deziderat programatic, exprimat de scriitoare în acest sens. Dacă unii dintre neoromancieri pun încă un accent deosebit pe individ, în pofida faptului că apare profund depersonalizat în

[1] N. Sarraute, *Ce que je cherche à faire*, în *Nouveau Roman : hier aujourd'hui*, II, Pratiques, p. 35.

operele lor, Nathalie Sarraute, acordă în același timp o deosebită atenție *grupului*, conceput de asemenea ca un suport anonim al fluidului misterios care trece de la un om la altul. *„Cîteodată, această substanță dinamică circulă cu mai multă ușurință traversînd un grup, un grup indicat prin «ei» sau «ele», dar unde întrebuințarea masculinului sau a femininului este cîteodată determinată doar de grija pentru fonetică sau diversitate."* [1]

Asediul împotriva personajului compact, preocuparea pentru *grupul* care apreciază un *personaj* sau pentru *personajul-anchetator* care încearcă să recepteze fluxul psihic al *grupului*, este evidentă în toate romanele scriitoarei. Ea începe să fie realizată fără intenții polemice directe, o dată cu romanul *Martereau* (1953) pe care Julius Wilhelm îl apreciază în cartea sa *Nouveau Rohan und Anti-Théâtre* (1972) ca o operă *„criptopsihologică"*. Evident că *Martereau* presupune un anumit efort notabil de decriptare, dar scriitoarea nu ajunsese încă în acea etapă la realizarea celor mai dificile opere ale sale. Romanul este străbătut de un discret fond filozofic sartrian. Personajele trăiesc fiecare în parte sub *privirea posesivă* a celorlalte, încercînd în permanență un sentiment de *seducție* și *repulsie*. Dispunerea lor în grupuri *mici* subliniază cercurile de afinități și *la curieuse fascination*, ca și motivația unor adversități. În acest cîmp strategic de circulație a fluxului psihic, de o parte se găsește povestitorul, care este un ins bolnăvicios, și o femeie cuviosă. De cealaltă parte, este unchiul bogat și fiica sa, amîndoi reprezentînd categoria oamenilor energici, îndrăgostiți de viață.

Dispuse în asemenea nuclee de afinitate, cele două grupuri se observă, transformîndu-se reciproc într-un obiect de studiu, mediat de privire. Naratorul fundamental a rămas fix. Doar postul său de observare se schimbă mereu. Nathalie Sarraute nu a evitat nici în

[1] *Op. cit.*, p. 35.

această operă formula *romanului auctorial*, ceea ce face ca enunțurile narative cele mai frecvente să fie la persoana întîi. „*Ca un dansator bine antrenat dintr-un corp de balet, care pe o anumită notă face o săritură pe margine așezîndu-se la distanța necesară, în vreme ce steaua balerinelor avansează spre mijlocul scenei, mi se pare că eu mă mișc la fel de ușor, stau la o anumită distanța nemișcat, aplecat ușor înainte.*“ [1]

În jurul naratorului și al celorlalte personaje de prim plan se produce un fel de flux sonor, care trece de la un ins la altul. Încă din acest roman personajele încep să devină doar niște *voci*. Naratorul le ascultă ca pe niște unde sonore *despersonalizate* care transmit informații despre lumea artiștilor, evocată printr-un gen specific de taifas monden. „*Am izbutit să strîng în jurul meu cîțiva prieteni... Le Brix, știți, pictorul... Dau din cap pătruns de aerul... În acel timp eram foarte uniți; el nu era apreciat decît de un cerc foarte restrîns. El aproape că a uitat acest lucru, dar în acel timp am făcut foarte mult pentru a-l lansa... Ducret... ea se mișca încoace și încolo... Știți marele colecționar, l-am invitat la cină și aproape că l-am forțat pe Ducret să-i cumpere o pînză.*“ [2]

Percepția unui personaj, văzut de un alt personaj, este realizată de Nathalie Sarraute în așa manieră, încît autoarea pune la contribuție procedee diferite, dialogul, monologul interior, imaginea emitentului, și reacția receptorului etc., reprezentînd un complex de elemente referențiale care concurează împreună la realizarea aceluiași scop. Registrul acesta de informații care provin de la diferiți emitenți este de natură să întrețină circuitul de flux psihic între personaje. „*Dar se petrece ceva. Un anumit lucru este gata să se schimbe. Ea ridică pleoapele și fixează cu un aer nostalgic un punct îndepărtat, oftează. ...Ei, da, totul a fost foarte frumos... Eram*

[1] N. Sarraute, *Martereau*, Gallimard, Le livre de poche, 1953, p. 7.

[2] *Op. cit.*, p. 7.

*tînără... Erau vremuri bune... Dar simt că nu-i mai era gîndul acolo. Se gîndea în altă parte și repeta mecanic... Ei da... erau vremuri bune. Evident, totul mi-a fost foarte drag... Se poate spune că elanul îi slăbește și că încetinește pe nesimțite... Da, totul a fost foarte plăcut...*" [1]

Pentru Nathalie Sarraute fiecare personaj reprezintă în primul rînd o *aparență* care se confruntă cu alte *aparențe*. Explorarea dedesubturilor acestor aparențe este realizată întotdeauna de personajul pentru care oponentul său devine un simplu obiect, demn de observat.

Privirea și auzul nu înregistrează astfel în romanul lui Nathalie Sarraute decît acte de comportament și voci al căror emitent rămîne un ins ce nu se detașează din marea plasmă anonimă.

Există un singur personaj care pare să aibă o anumită consistență în acest roman. Acesta este domnul Martereau, omul cu un caracter limpede, binevoitor și înzestrat cu spirit practic. Fascinația *naratorului* fix este în primul rînd polarizată în jurul lui. „*Îl văd. Nu contenesc să-l observ. Este spectacolul cel mai minunat, cel mai odihnitor și stimulator care poate să existe. Mișcările lui cele mai mărunte mă fascinează; toate gesturile lui cele mai insignifiante, ca și linia cea mai simplă, unică, perfectă, ca un desen frumos, mi se pare că îl exprimă în orice clipă în întregime.*" [2]

Unii critici au văzut în prezența acestui personaj în roman o anumită revenire a scriitoarei la formele prozei tradiționale. Prezența unui asemenea personaj conturat nu are însă în opera lui Nathaliei Sarraute decît o semnificație polemică indirectă. Naratorul îl convertește pe Martereau, la început, într-un adevărat mit. El este un model de existență, proiectat pe o anumită biografie. „*L-am contemplat cu nostalgie. El era patria îndepărtată*

[1] *Op. cit.*, p. 11.
[2] *Op. cit.*, p. 75.

*din care eu am fost alungată pentru rațiuni misterioase.*“ [1] Dar dintr-odată o anumită contradicție se insinuează. „*Din copilărie, l-am contemplat cu admirație, cu invidie, ascunsă în colțul meu...*“ [2] La aceasta se adaugă un detaliu de portret peste care autoarea suprapune un altul ce îl anulează. „*Mi se părea că privirea lui placidă și ochii lui buni*“ reprezintă o impresie care nu are deplină consonanță cu „*Doream ca sub privirea lui limpede...*“ [3]

Pe această cale, personajul cel mai consistent din roman începe să fie introdus de autoarea în zona suspiciunii. La aceste detalii, scriitoarea adaugă *aparențe* care privesc comportamentul. Martereau cumpără o casă pentru familia în care se găsea naratorul. Afacerea pare să nu fie curată. Admirația povestitorului pentru acest om adus într-o lumină dubioasă scade în mod subit. Dar cazul acesta cu „implicații juridice“ se clarifică, cel puțin în aparență, și relațiile se restabilesc.

Martereau nu mai poate însă ieși integral din conul său de penumbră. Scriitoarea realizează un nou *portret al unui necunoscut*. O lume enigmatică tinde astfel spre o transparență totală pe care nu izbutește să o capete: Martereau este și el convertit într-un argument împotriva personajului cu o *esență umană* prestabilită. Faptul acesta devine posibil în momentul în care și acest personaj cu o anumită densitate este redus la o *aparență*, imaginea lui discontinuă, contradictorie, rezultînd în exclusivitate din viziunea celorlalte personaje despre el.

Modul de structurare a personajelor înregistrează o sensibilă modificare în romanul Nathaliei Sarraute, *Le Planétarium* (1959). Titlul romanului are evidente semnificații simbolice. Dacă în astronomie el semnifică acel balon imens pe care este proiectată mișcarea aștrilor, el trimite în același timp spre dimensiunile capacității de proiecție a vieții noastre spirituale. În această accepție

[1] *Op. cit.*, p. 73.
[2] *Op. cit.*, p. 74.
[3] *Op. cit.*, p. 78.

apare termenul și în romanul Nathaliei Sarraute, cîmpul de proiecție a vieții interioare fiind însă limitat în mod deliberat de autoare la acele *mouvements intimes et souterrains* ale vieții psihice, percepute prin primele sale reacții de germinare a unor idei, impresii și sentimente.

Este adevărat că aceste preocupări apar și în romanele anterioare ale scriitoarei. Nouă este absența totală a *naratorului-anchetator* care comentează ceea ce vede din propria sa perspectivă, ca și nominalizarea personajelor. Faptul acesta nu trebuie înțeles nici în acest caz, ca o revenire la structura romanului tradițional, ci ca o soluție artistică inedită ce îi permite prozatoarei, așa cum observase Gaëtan Picon, *„ca în locul cuvîntului despre viață, să auzim viața însăși care vorbește."* [1]

Intriga operei este polarizată în jurul a trei celule narative în care se integrează anumite grupuri de personaje, care își au propriul lor *cer artificial,* spațiul lor planetar specific. Cuplul familial tînăr, format din Alain și Gisèle Guimiez, reprezintă un prim grup. El este estetician și scriitor, pregătește o teză de doctorat și locuiește cu soția sa într-o casă neîncăpătoare din Paris, deci neadecvată idealului său de viață.

Legătura cu un alt personaj (mătușa Berthe) se produce prin călcarea planetei sale, reprezentată de o locuință mare, unde se mută perechea tînără, urmînd ca mătușa Berthe să intre în *„vechiul lor spațiu planetar".*

Acomodarea este grea din toate unghiurile de vedere. Explorarea acestui proces psihic de aclimatizare generează două celule narative noi, ce capătă o largă recurență în operă. Casa în care vine mătușa Berthe este înzestrată cu o imensă clanță de ușă din *„metal cromat"* pe care aceasta nu o poate suporta.

Integrarea Nathaliei Sarraute între *„choisistes"* se justifică mai ales prin date referențiale de acest gen. Perso-

[1] G. Picon, *L'Usage de la lecture,* II, Paris, Mercure de France, 1961, p. 278.

najele sînt definite de ea în primul rînd prin aderența lor sau lipsa de adeziune la anumite lucruri. Mobilarea casei tinerilor cu două *„modernes fauteuils en cuir"* sau cu *„une bergère Louis XV"*, reprezintă pretextul explorării raportului psihic dintre personaje și lucruri, a precizării unui *ideal planetar* într-un spațiu restrîns.

Cînd Gisèle iese de sub fascinația lucrurilor, modul ei de percepere a realității este sensibil schimbat. *„Ascultă Alain, aș vrea să-ți spun. Pentru moment, nu-i așa, că n-ai să te superi... Tu știi că nu-ți pot ascunde nimic... Îți vorbesc ca mie însămi... Mi se pare că noi ținem un pic prea mult la aceste lucruri, la aceste fotolii, la aceste frumoase obiecte. Le-am acordat prea multă importanță. Luînd un lucru sau altul, parcă ar fi o problemă de viață și de moarte... Nu știu cum să-ți spun, dar pentru moment mi se pare... că sîntem în afara vieții, că ne risipim forțele..."* [1]

Rezonanța unei asemenea tentative de comunicare nu este însă foarte mare. Ea se înscrie într-o reacție intimă, confruntată cu convenția reprezentată de prezența celorlalți. *Dar parcă se trezește, parcă își revine... Fața lui este închisă, înghețată, trebuie ajutat... Alții sînt alături de noi, alții, sănătoși, calmi, lucizi, normali, ne văd... ne judecă... au dreptate..."* [2]

Orice personaj din *Le Planétarium* are astfel conștiința că este prizonierul privirii celuilalt. Ca și alte romane din epoca noastră, *Le Planétarium* este fundamentat pe un *registru dublu*, în care fiecare personaj este un *obiect* văzut de *altul*, dar în același timp reprezintă o *privire* care îl transformă pe cel observat în *obiect*. Cuplul Guimiez este astfel reconstituit din perspectiva fiecărui partener. Dar el este în același timp văzut și *dinafară*. Părinții Gisèlei doresc ca Alain să se consacre tezei de doctorat, nu altor lucrări. Scriitoarea Germaine

[1] N. Sarraute, *Le Planétarium*, Gallimard, Le livre de poche, 1959, p. 68.
[2] *Op. cit.*, p. 68.

Lemaire îl incită pe Alain spre adeziunea pentru creația literară, pe care o consideră un autentic superlativ existențial.

Proiectat pe diferite *ceruri artificiale*, cuplul Guimiez își pierde în felul acesta consistența, constituindu-se doar ca o imagine exterioară, fixată de o anumită privire. „*Iată-i pe Guimiez. O pereche fermecătoare. Gisèle stă alături de Alain... Tante Berthe este așezată alături de ei*". Dar imaginea aceasta fotografică, aparent stabilă, este imediat denunțată. „*Acestea sînt efigii, nu sînt adevărații Guimiez.*" [1]

Cînd scriitoarea face apel la replica de apărare a perechii față de efectul dizolvant al privirilor și vocilor, care consemnează o *anumită prezență*, pretextul este în așa fel folosit, încît mărește coeficientul de suspiciune. „*Ce îngrozitori sînteți, cît sînteți de răi. Puteți să-mi spuneți tot ce doriți împotriva familiei Guimiez, dar nu voi crede nimic, atîta vreme cît n-am văzut cu ochii mei. Iar pe deasupra, eu îi găsesc pe soții Guimiez fermecători. Iată, sînt frumoși, inteligenți, afectuoși. Alain o adoră pe mătușa lui și aceasta îi dă...*" [2]

*Le Planétarium* este cel mai reprezentativ roman al universului reificat, realizat de un scriitor din epoca noastră. Explicînd semnificația acestei opere, Nathalie Sarraute preciza că *Planétarium nu este cerul adevărat, ci cerul artificial*. Constatarea aceasta rezultă atît din raportul dintre oameni și lucruri, cît și din relațiile dintre personaje. Aruncate printre obiecte, ființele umane din *Le Planétarium* își pierd orice complexitate, convertindu-se doar în rudimente de reacții psihice, defulări verbale, flecăreală anihilatoare. Ca și în filozofia lui Heidegger și Sartre, lumea aceasta, incapabilă să aibă *o trăire autentică*, nu poate depăși stadiul unor *roluri nominalizate* în existență. De aceea, se dizolvă inevitabil într-un gen de univers viermicular.

[1] *Op. cit.*, p. 200.
[2] *Op. cit.*, p. 200.

Scanned with OKEN Scanner

Cele cîteva ipostaze ale personajelor din *noul roman francez*, asupra cărora ne-am oprit cu mai multă insistență, duc spre concluzia că programul neoromancierilor nu este, pe acest plan, decît în parte realizabil.

Tentativa de anulare a personajului din proză poate constitui cel mult o aventură seducătoare, o *„superbă utopie"*, pe care unii scriitori au încercat s-o convertească într-o realitate convingătoare.

Ofensiva împotriva personajului s-a soldat doar cu modificarea ipostazelor sale de existență în universul literar. Conceput ca o ficțiune a unei alte ficțiuni, dispersat într-un flux psihic inseparabil de un anumit emitent, supus unui sever proces de reducție spirituală, anonimizat, personajul continuă totuși să dăinuiască și în *noul roman*, atîta vreme cît este *identificabil*.

Anularea totală a personajului și a intrigii ar însemna de fapt, însăși *moartea romanului*. Din fericire lucrul acesta nu este cu putință. Canoanele fundamentale ale genului rămîn mai puternice decît ingenioasa încercare a neoromancierilor de a le distruge în mod total.



Scanned with OKEN Scanner

# TIMP ȘI SPAȚIU ÎN NOUL ROMAN

MODUL de structurare a intrigii din proza tradițională ne-a obișnuit de multă vreme cu ideea că adevărul romanesc devine credibil numai în măsura în care evenimentele și personajele sînt proiectate într-un timp și spațiu bine determinat. Exigențele de acest gen nu privesc numai romanul istoric. Adeseori proiecția intrigii romanești într-un timp și spațiu imaginar impune date referențiale concrete, cel puțin tot atît de numeroase, ca și realizarea unui roman cu caracter istoric.

Modul acesta de introducere a cititorului în text a devenit aproape o obișnuință, mai ales pentru scriitorii ale căror opere au o puternică tentă realistă. Enunțul narativ din *Țara huzurului*, prin care H. Mann fixează datele inițiale ale intrigii, debutează în felul următor: *„În iarna lui 1893 Andreas lucră. Era vrednic ca un student german ce nu se poate bizui în vecii vecilor pe subvenția de acasă. Cînd se desprimăvără însă se vădi în el o schimbare...“* [1]

Este adevărat că precizarea unui asemenea context spațio-temporal nu trebuie să fie întotdeauna atît de riguroasă. Dar indicii privitori la un anumit raport de *anterioritate —posterioritate* a evenimentelor, ca și la *spațiul exterior* sau *intim* în care acestea își găsesc o forță de iradiere, rămîn de domeniul evidenței imediate. Așa procedează Knut Hamsun în *Foamea*. Procedeul ni se pare cu atît mai firesc cu cît intriga imaginară, pentru a deveni credibilă, este proiectată într-un timp și spațiu real. *„Era pe vremea cînd umblam flămînd prin Christiania, acest oraș minunat pe care nimeni nu-l părăsește fără să fi rămas cu amprenta lui... Stăteam culcat dar treaz în camera mea de la mansardă și dedesubt auzeam*

[1] H. Mann, *Țara huzurului*, București, Editura Univers, 1971, p. 5.

*o pendulă bătînd de șase ori; se luminase bine de ziuă și oamenii începeau să circule în sus și în jos pe scară. Jos, lîngă ușă, unde camera îmi era tapițată cu numere vechi ale ziarului Morgenbladet, puteam vedea deslușit un anunț din partea directorului farului, iar puțin mai la stînga o reclamă cu litere mari, în care brutarul Fabian Olsen își lăuda pîinea proaspătă.*" [1]

Pînă și într-un roman cu puternice implicații absurde, cum este *Femeia nisipurilor* de japonezul Kobo Abe, nevoia *dotării* evenimentelor pare a răspunde aceleiași necesități imperioase de acreditare a adevărului fictiv. *„Într-o zi de august a dispărut un om. Plecase pur și simplu în concediu, la țărmul mării, la distanță de mai puțin de o jumătate de zi cu trenul, și nimic nu s-a mai auzit de el. Atît cercetările poliției, cît și anunțurile din ziare au rămas fără rezultat*" [2]

Forma temporală la care prozatorii tradiționali fac cel mai frecvent apel în operele lor este cea calendaristică. Ea reprezintă calea cea mai sigură de introducere a evenimentului într-o anumită cronologie, ca și de stabilire a relației cauză-efect, proiectată într-o anumită devenire istorică firească.

Timpul apare astfel, după cum observă Michel Butor, ca un *traseu*. Dar legătura pe care o stabilește un asemenea traseu între evenimentul A. și B. presupune o anumită *spațializare a timpului*, o fixare a sa într-un cadru, reprezentat de însăși realitatea istorică sau fictivă pe care o circumscrie. Cînd Georges Perec reprezintă în romanul său *Lucrurile* proiecția unei anumite dorințe în *viitor*, universul reificat din această operă *„choisiste"* apare sub forma unui spațiu interior, excesiv de încărcat de lucruri. *„Privirea ar luneca întîi pe mocheta cenușie a unui coridor lung, înalt și strîmt. În pereți ar fi numai dulapuri de lemn de culoare deschisă, cu ferecături*

[1] K. Hamsun, *Foamea*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 11.

[2] K. Abe, *Femeia nisipurilor*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 9.

*lucioase de aramă. Trei gravuri, una înfățișîndu-l pe Thunderbird învingător la Empson, alta un vapor cu zbaturi, intitulată Ville-de-Montereau, iar a treia o locomotivă Stephenson, ar duce la o perdea de piele, prinsă cu inele mari de lemn negru cu vine, pe care cu un singur gest ai putea s-o dai la o parte. Atunci mocheta ar lăsa loc unui parchet aproape galben, acoperit în parte cu trei covoare șterse* "[1]

Există astfel un anumit *spațiu evocator*, înscris în mod programatic într-o dimensiune temporală. Așa cum se poate vorbi de un *timp gol* și de un *timp plin*, la fel putem constata prezența unui *spațiu vid* și a unui *spațiu plin*. *Réveurul* din *Lucrurile* lui Georges Perec realizează prin proiectarea dorinței în viitor, un *spațiu plin*, care este extrapolat din *prezentul gol*.

Relația timp-spațiu este permanentă în roman. De aceea, numai discutarea ei în ansamblu ni se pare avantajoasă pentru înțelegerea cît mai complexă a unor elemente de poetică a prozei.

Pornind de la semnificația timpului în marile romane din primele decenii ale secolului nostru, Alain Robbe-Grillet afirma pe bună dreptate că acesta a devenit un adevărat *erou* al romanului modern. Romanele lui Proust, Joyce, Faulkner, Dos Passos atestă întrutotul o asemenea afirmație. Evident însă că timpul din romanul modern nu mai are caracterul unidimensional din basme. Studiul poemelor homerice din acest unghi de vedere a demonstrat că și în operele celebrului bard grec, cronologia succesivă, unilineară, a evenimentelor este adeseori călcată.

Viziunea filmică a timpului și influența profundă pe care aceasta a avut-o asupra romanului, a demonstrat de multă vreme că *timpul istoric* a început să fie puternic concurat de *timpul interior*. Faptul acesta este însă confirmat și de diverse ramuri ale științelor

[1] G. Perec, *Lucrurile*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 21.

moderne. Pornind de la asemenea rezultate, Gaston Bachelard a pus în circulație concepte ca *timpul imanent, tranzitiv, timpul individului și timpul lumii* între care pot să apară diverse dezacorduri. *„Cîteodată timpul individului pare să meargă mult mai repede decît timpul lumii; noi avem impresia că timpul se scurge repede, viața ne surîde și sîntem veseli. Altădată, dimpotrivă, timpul eului pare să întîrzie față de acela al lumii, atunci el pare să se eternizeze, sîntem morocănoși și plictiseala ne cuprinde."* [1]

Viziunea timpului ca *realitate spirituală* îi permite astfel lui Gaston Bachelard să distingă între *timpul verbal* și *timpul vizual*, ca și între *timpul continuu, discontinuu, modificat* etc.

Relaționată astfel atît cu viziunea filmică, precum și cu cea filozofică, viziunea timpului romanesc apare astăzi în creația literară într-o manieră foarte variată. Proust, Joyce, Faulkner, Dos Passos, Sartre etc. au demonstrat de multă vreme că timpul romanesc poate fi și el *continuu, discontinuu, ciclic, reversibil, simultan* etc.

Faptul acesta a făcut ca tentativele de inovare ale neoromancierilor să capete o evidentă pregnanță și pe planul de configurare a viziunii despre timp și spațiu. Unele contribuții teoretice demne de reținut în acest domeniu are atît Michel Butor în eseul său *Recherches sur la technique du roman*, cît și Alain Robbe-Grillet în *Temps et descriptions dans le récit d'aujourd'hui*.

Michel Butor constată pe bună dreptate că suita cronologică unilineară, în maniera de relatare a evenimentelor, a rămas un apanaj al aedului, al povestitorului popular care, prin *contracția timpului*, face ca auditorul să se identifice cu eroul și evenimentele relatate. Multiplicarea personajelor în opera epică nu mai permite însă o asemenea viziune asupra timpului, deoarece fiecare

[1] G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 95.

personaj are un trecut, o biografie, a cărei relatare impune întreruperea unui alt plan narativ. Viziunea sincronică a mai multor planuri temporale nu este posibilă decît prin *juxtapunerea* evenimentelor ce capătă aspectul unei partituri, ca și în muzică. „*Fiecare eveniment*, scrie Michel Butor, *apare ca ceva ce poate fi punctul de origine și convergență a mai multor suite narative, ca un focar a cărui putere este mai mare sau mai mică prin raportarea la ceea ce îl înconjoară. Narațiunea nu mai este o linie, ci o suprafață pe care noi izolăm un anumit număr de linii, de puncte sau de grupări demne de remarcat.*“ [1]

Michel Butor distinge mai multe „*viteze ale timpului*“ în roman, dintre care cele mai importante pe care el le scoate în relief privesc : 1) *timpul aventurii*, 2) *timpul scriiturii* și 3) *timpul lecturii*. Observația aceasta merită să fie reținută cu atît mai mult cu cît *cele trei viteze ale timpului* sînt adeseori scoase de neoromancieri în relief în numeroasele lor opere printr-o structurare programatică a intrigii în acest sens.

Dacă observațiile lui Michel Butor sintetizează în mare măsură elementele componente ale viziunii timpului în romanul modern, opiniile puse în circulație de Alain Robbe-Grillet reprezintă o tentativă de distanțare chiar față de experiența prozatorilor din primele decenii ale secolului nostru. „*Timpul deținea acolo un rol și încă pe cel principal : el desăvîrșea pe om, era agentul și măsura destinului său. Fie că era vorba de o ascensiune, fie că era vorba de o decădere, el realiza o devenire, care era în același timp garanția victoriei unei societăți spre cucerirea lumii și destinul unei naturi : condiția de muritor a omului. Pasiunile ca și evenimentele nu puteau să fie privite decît într-o dezvoltare temporală : naștere, creștere, culme, declin, decădere.*“ [2]

[1] M. Butor, *Répertoire*, II, p. 92.
[2] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, pp. 167—168.

Scanned with OKEN Scanner

Dar spre deosebire de tipul acesta de scriitură în proză în cadrul căreia o *istorisire* reprezintă o *devenire*, iar lectura este situată sub semnul așteptării unor *transformări* interioare sau a *modificării* unor evenimente, în scriitura neoromancierilor personajul apare ca un *fenotip* (în accepția lui G. Benn) care se structurează cu fiecare *clipă* sub ochii noștri și se destructurează odată cu terminarea lecturii operei ce nu mai facilitează constituirea unei anecdotici memorabile. Într-o operă în care *clipa* neagă *continuitatea* și *prezentul* se insinuează mereu, scriitorul poate spune că *„timpul este scos din temporalitate"*.

Evoluînd astfel împotriva romanului tradițional al cărui erou era timpul, scriitura contemporană este situată de Alain Robbe-Grillet sub semnul tentativei de realizare a unor *„structuri mentale lipsite de timp"*. Năzuința lui Alain Robbe-Grillet se găsește, de fapt, la marginea imposibilului. Gîndirea unui asemenea proiect în termenii dialecticii negative nu este cu putință decît prin acceptarea ca termen de comparație a *timpului plin*, nu a timpului ca *absență în sine*. Comentînd conceptul bergsonian de *durată*, Gaston Bachelard preciza că *„Orice absență este conștiința unei plecări. Aceasta este în fond teza bergsoniană. Or, dacă este adevărat că nu poate fi golit decît ceea ce la început a fost plin, este la fel de exact să se spună că nu poate fi umplut decît ceea ce la început a fost gol."* [1]

Transferați pe planul creației romanești, asemenea termeni nu au decît o semnificație metaforică. *Timpul gol* sau *timpul plin* din roman nu reprezintă un concept abstract ci un *timp spațializat*, real sau imaginar, în care evenimentele pot fi distribuite în ordinea cea mai diversă, încît, uneori să poată doar sugera *timpul ca absență*.

Nevoia spațializării permanente a timpului în roman impune astfel o racordare continuă a modului de înțe-

[1] G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 9.

legere a celor două concepte. Faptul acesta duce la configurarea imaginii timpului ca un traseu printr-un *spațiu itinerant*. Dacă în *antiteatru*, *timpul = devenire* apărea în cele mai multe cazuri în accepția heideggeriană ca un *proiect spre moarte*, în *antiroman* existînd o adversitate programatică față de această dimensiune tragică a existenței, timpul se înscrie într-un *spațiu neutral*. Acesta este cu precădere *orașul dedalic*, străbătut de trasee numeroase, fără puncte sigure de orientare. Pietele, spațiile derutante din marile hoteluri, plaja cu nisipurile sale uniforme, lipsite de vegetație, sînt semnificative în acest sens.

Neoromancierii nu acordă decît în unele cazuri o preferință vădită *spațiilor claustrate*, mici, care rămîn dominante în *antiteatru*. Interesul lor se îndrumează cu precădere către *spațiile itinerante* ample, aparent deschise, ale căror coridoare labirintice impun o *rătăcire repetabilă* într-un univers circular, în care mișcarea *omului care merge* se înscrie într-un *timp circular*. Faptul acesta impune însă o suspendare a existenței *infraeroilor* într-un *prezent continuu*, imposibilitatea străpungerii unui spațiu opac anulînd transgresiunea omului spre un epilog cert, pentru care el însuși a optat.

Refuzînd literatura cu semnificații prestabilite, neoromancierii încearcă să evite impregnarea timpului și a spațiului cu sensuri anticipate. Ele se constituie însă din viziunea globală pe care și-o formează cititorul despre *universul labirintic*. Este adevărat că de la *omul din subterană*, creat de Dostoievski, pînă la *omul din labirint*, conceput de neoromancieri distanța este foarte mare. Dar tocmai suprimarea cauzelor care impun ca *fenotipul* neoromancierilor să cunoască doar acest mod de existență, ne permite să vorbim de un adevărat *sentiment dedalic*, furnizat de timpul și spațiul circular, ce imprimă dimensiunile fundamentale ale universului din antiroman. Referindu-se la *dedalul*, exterior sau interior, Bruce Moricette făcea următoarea precizare : „*Orașele, cele din* Les Gommes, *de Robbe-Grillet sau din*

Dans le Labyrinthe, *de același autor, sînt orașe din care nu se poate ieși. Natura convențională a orașelor dedalice neliniștește și nu se știe pentru ce. Un oraș de atmosferă flamandă, un dedal de artere drepte și curbe, tăiate de canale, mărginite de fațade severe, identice (decor foarte profetic, cum este acela din* Dans le Labyrinthe, *șase ani mai tîrziu). Totul, punți basculante, piețe, fîntîni și statui, îmbracă un aspect, în același timp convențional și neliniștitor.*" [1]

Dar oricît de pregnant ar fi acest univers, nu putem trece cu vederea faptul că el apare în operele scriitorilor cu multă vreme mai înainte. Gaston René Hocke detectează spațiul dedalic în scrierile medievale și renascentiste. În romanul modern, el apare la Kafka, Borges, Inna Seidel, Lawrence Durrell etc. Neoromancierii au surprins însă cu foarte multă acuitate structura modernă a orașului construit ca un *ring*, capabil să întrețină sentimentul angoasant al acelui *homme égaré*, care nu poate străpunge granițele sale invizibile.

În ultimele decenii, imaginea *timpului circular*, suprapusă peste aceea a *spațiului circular*, a reprezentat un experiment literar pe care Samuel Beckett l-a făcut în primul rînd în opera sa de teatru. Dar preocuparea autorului lui *Molloy* pentru universul dedalic apărea și în unele dintre scrierile sale în proză, înainte ca exponenții *antiromanului* să fi făcut acest experiment. Opera sa *Mercier et Camier* (1947) poate fi de altfel socotită din multe puncte de vedere un adevărat act literar de anticipare a *noului roman*.

În *Mercier et Camier*, personajele beckettiene încep să trăiască într-o stare generală de confuzie, sugerînd prin întreg comportamentul lor amnezia, evidențiată și de mișcarea larvară într-un spațiu labirintic aparent deschis dar greu perceptibil din cauza absenței oricăror puncte sigure de reper. Mercier și Camier reprezintă

[1] B. Moricette, *Clefs pour les Gommes*, în A. Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Ed. 10/18, 1964, p. 273.

alianța elementară a unor oameni expropriați în existență de orice atribute majore. Aruncat într-un labirint existențial, vagabondul beckettian este un *„clochard"* trist, atins de slăbiciunile bătrîneții, amenințat de maladii misterioase, dar capabil încă de o anumită sensibilizare febrilă în fața spectacolului uman, marcată de obicei de efuziunea melancolică sau excesul de lacrimi, vărsate cu facilitate.

Vagabonzii aceștia anxioși, săraci, lipsiți de un adăpost sigur, fără identitate precisă, sînt destinați să străbată mereu aceleași itinerarii de la marginea existenței. Mercier și Camier nu au sentimentul claustrării totale, ca Hamm și Clov, nici nu sînt atinși de imobilismul prevestitor de moarte, ilustrat de Winnie și Willie.

Intriga din acest roman are caracterul unui voiaj printr-un spațiu circular, itinerariul lor reprezentînd o continuă revenire prin aceleași *coridoare labirintice*, pe care cei doi vagabonzi le recunosc cu mare dificultate. Perspectiva scriitorului este tipică pentru *„la vision avec"*. *„Dacă aș vrea, aș putea să vă povestesc călătoria lui Camier și Mercier, fiindcă am fost tot timpul cu ei. De fapt, acest voiaj a fost destul de facil, fără mări și frontiere de străbătut, fără regiuni accidentate sau deșerte prin anumite locuri. Mercier și Camier au rămas acasă la ei. Au avut această șansă inestimabilă."* [1]

Plecarea celor două personaje se situează într-un timp specific al confuziei. Căutarea lor repetată în gară este măsurată de scriitor prin scurte *secvențe* de timp, care facilitează doar o *aminare* a clipei lor de întîlnire. Beckett indică timpul de căutare și de întîlnire a celor doi vagabonzi ca un mic tabel de mers al trenurilor.

| | *Sosire* | *Plecare* | *Sosire* | *Plecare* | *Sosire* | *Plecare* | *Sosire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Mercier . | 9.05 | 9.10 | 9.25 | 9.30 | 9.40 | 9.45 | 9.50 |
| Camier . | 9.15 | 9.20 | 9.35 | 9.40 | 9.50 | | |

[1] S. Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Union Générale d'Editions, 1972, p. 7.

Ratînd călătoria proiectată din cauza coincidenței tîrzii a orei de întîlnire, precizată de timpul stabilit de ceasornic, Mercier și Camier se angajează într-un voiaj neprevizibil, marcat de accidente care nu fac decît să stimuleze continuarea aceluiași traseu întîmplător. Din cauza ploii, se adăpostesc într-un scuar acoperit. De aici sînt alungați, nu se știe de ce, de un gardian. După aceea are loc un straniu dialog despre niște cîini, sînt interogați asupra unei biciclete care nu se știe dacă este a lor, dar pornesc cu ea pe jos, pe un alt traseu necunoscut. Cînd plouă, vagabonzilor nu li se deschide umbrela. Existența lor pereche, de damnați în existență, este sugerată și de nevoia de partajare a acelorași obiecte.

Pe vreme de ploaie poartă, cu rîndul, un singur impermeabil, iar cînd una dintre cele două haimanale este cuprinsă de un acces de lacrimi, poate folosi doar batista care le aparține amîndurora. Mercier și Camier au pierdut de multă vreme în acest univers labirintic percepția exactă a lucrurilor. Cînd înnoptează la Hélène (personaj cu identitate neprecizată), cei doi polemizează pe seama unui covor a cărui vechime nu poate fi stabilită. Dar chiar și atunci cînd privirea înregistrează puncte cunoscute de reper, cuvîntul devine doar un vag pretext de divagare într-o lume fără sevă.

*„Ce este clădirea aceasta, întreabă Camier.*
*Un spital, spune Mercier. Pentru maladiile de piele.*
*E bun pentru mine, zice Camier.*
*Și pentru țesuturile mucoase, zice Mercier. Trage cu urechea.*
*Nu urlă prea tare în seara aceasta, zice el.*
*Poate este prea devreme, spune Camier.*
*Camier se ridică și se îndreaptă spre apă.*
*Atenție, zice Mercier.*
*Camier revine pe bancă.*
*Îți amintești de papagal, zice Mercier.*
*Îmi amintesc de capră, răspunde Camier.*
*Cred că-i mort, zice Mercier.*

*N-am întîlnit prea multe animale, răspunde Camier. Cred că era mort chiar din ziua în care a spus că îl duce la țară, zice Mercier.*
*Nu-ți face grijă pentru el, spune Camier.*
*Se duce pentru a doua oară spre apă. O privește un anumit timp, apoi se întoarce pe bancă.*
*Bine, mă duc, zice el. Adio, Mercier.*
*Noapte bună, spune Mercier.*" [1]

În spațiile labirintice vocile se aud slab sau trec unele pe lîngă altele, fără ca dialogul real între parteneri să poată fi angajat în mod susținut.

Vagabonzii lui Beckett nu știu unde vor să plece și nici unde vor să ajungă. Labirintul deschis pare să fie mai derutant decît cel închis, unde tensiunea spirituală a infraeroilor beckettieni capătă o maximă potențare.

De la buimăceala în timp, trecerea la starea de buimăceală în spațiu este foarte simplă. Inexistența reperelor duce la neantizarea oamenilor.

Spre deosebire de proza neoromancierilor, creația literară beckettiană nu eludează dimensiunea tragică a condiției umane, situată de scriitor sub zodia *agoniei permanente*. Ea rezultă din prezența obsesivă a unor scene recurente, în care insul sau grupul uman solitar, sînt azvîrliți pe un anumit coridor labirintic. Infraeroii beckettieni sînt privați de accesul spre alte ființe umane, chiar dacă trăiesc într-o vagă comunitate. Dacă Mercier și Camier reprezintă perechea, alianța ontologică gratuită în fața damnării lor ca oameni de la *marginea existenței*, într-o operă de dată mai recentă a lui Beckett, cum este *Le Dépeupleur* (1971), evenimentele-limită se produc într-un spațiu claustrat, extrem de mic. Preferința scriitorului pentru spațiile mici, lipsite de acces spre exterior este cunoscută. Ea nu se manifestă numai în unele opere de teatru ca *La dernière bande*, ci și în unele scrieri în proză ca *Imaginația este moartă*,

[1] *Op. cit.*, p. 180—181.

*imaginează-ți*, text publicat de altfel și în limba română, în care descifrăm cu dificultate semnul unei *pregeneze* sau *microcosmosul prefoetal*.

Spațiul poetic din *Le Dépeupleur* este reprezentat de prozator printr-un *cilindru* care, după precizarea sa, este „*destul de mare pentru a permite o căutare zadarnică*“ și, în același timp „*destul de mic pentru ca orice evadare să devină imposibilă*“.

În acest spațiu claustrat, comunitatea umană apare ca un grup inform, coabitarea în același spațiu fiind de așă natură încît un *individ* are foarte greu acces spre *celălalt*. Timpul interior din acest spațiu cilindric este marcat de unele *momente* de tensiune, cînd *căutătorii* de ieșiri din zona claustrată se desprind pentru *scurtă vreme* din *matca informă*, urcîndu-se pe niște *scări*, ce duc spre niște firide cu deschideri spre exterior. Dar aceste puncte, ce indică drumul spre *marele azil al naturii*, nu pot fi atinse de nimeni. *Cățărătorii pe scările* (imaginare ?), așadar, indivizii de „elită“ din această comunitate umană informă se întorc în mod fatal în plasma originară. În acest cilindru al agoniei, ei așteaptă un sfîrșit incert, cunoscut doar de marele *Nimicitor*.

Timpul calendaristic din spațiul claustrat, imaginat de Beckett, are o derulare extrem de rapidă, rezultată din faptul că este calculat prin *secunde*.

Mutațiile de fenomene, metamorfozele din interiorul cilindrului etc. sînt sugerate prin cuvinte obișnuite, dar care par să aibă un sens cifrat. Temperatura *caldă* sau *rece* nu indică anotimpurile, ci *viața* și *moartea*. Anumite culori, cum sînt acelea de *galben* și *roșu* nu reprezintă doar semnele *lichidului placentar*, ci și ieșirea dintr-un gen precis de existență.

Dacă pe Beckett îl apropie de neoromancieri tipul de scriitură care transmite cititorului puțini indici informaționali despre o lume care nu poate fi *numită* și care *reprezintă zona* indicibilului, de aceștia îl distanțează însă în mod sensibil dimensiunea filozofică pe care proiectează universul său literar.

Scanned with OKEN Scanner

În pofida caracterului său ascetic sau a ambiguității de sensuri, o operă ca *Le Dépeupleur* reprezintă stadiul crepuscular al omenirii, care nu poate nici trăi, nici muri. Situată astfel sub zodia *agonizării permanente*, lumea din universul beckettian claustrat este damnată să rămînă mereu în vecinătatea *gradului zero al existenței*, pe care nici un alt scriitor contemporan nu l-a reprezentat cu o asemenea forță tragică.

În lumina slabă din *cilindrul existențial*, imaginat de Beckett, *Nimicitorul* corpurilor omenești este așteptat într-o stare de anxietate tăcută. Dar, ca și *Godot*, el nu se arată niciodată în fața omului. Ca și în jansenismul extremist, *forța supremă*, investită cu puterea ipotetică de a nimici, rămîne *ascunsă*, ființei umane fiindu-i hărăzită, de către acest scriitor profund pesimist, doar *agonia fără sfîrșit* din spațiul claustrat, expropriat de orice cale reală de salvare.

Dar în pofida mărturisirilor sale de credință, prozatorul care face, din timp și spațiu, adevărate personaje centrale ale operelor sale, este Alain Robbe-Grillet. De la *timpul gol* și *timpul plin* din *Les Gommes* pînă la motivul *întrebuințării timpului* din *Le Voyeur* sau la imaginea *timpului ca absență*, se poate spune că, în romanele prozatorului francez, planul temporal calendaristic, intim, dereglat, anulat etc. indică una din căile principale de percepție ambiguă a realității.

Situat în centrul unui prezent reificat care se face și desface sub ochii cititorului, naratorul din *La Jalousie* percepe *scurgerea timpului* prin raportarea la obiecte. De aceea pînă și titlurile unor capitole sugestive din roman indică semnele unui *timp circular*, perceput însă mereu din perspectiva *prezentului*, care rămîne axa permanentă a enunțurilor narative. Precizarea indicilor temporali sună astfel: *Umbra stîlpului acum. Acum umbra stîlpului este la sud-vest; Acum este vocea celui de-al doilea șofer; Acum casa este goală; Toată casa este goală.* Semnul *timpului circular* este indicat prin

reluarea enunțului din primul capitol : *Umbra stîlpului acum.*

Dar experiența literară cea mai interesantă pe care o realizează Alain Robbe-Grillet pe acest plan vizează intenția de distrugere a structurilor temporale obișnuite, care se soldează adeseori cu imaginea *timpului ca absență*. Autorul *Gumelor* este preocupat de reconstituirea unei *realități ipotetice*, pe care timpul și spațiul trebuie să o scoată în relief cît mai mult cu putință. Este firesc ca într-un asemenea univers uman ipotetic nimic să nu fie fix. Personajele, obiectele, cadrul lor de evocare, integrarea într-o cronologie derutantă, de fapt inexistentă, constituie indicii informaționali ai unui univers literar extrem de mobil în care *devenirea* reprezintă doar circumscrierea unor *secvențe* din *fluxul prezentului*, oprit ca o bandă de film, ce capătă semnificația unei fotografii hieratice, a unei imagini împietrite. Ciné-romanul *L'Année dernière à Marienbad* (1961) marchează cel dintîi experiment de mare îndrăzneală. privitor la maniera de reprezentare a *timpului ca absență*. Este evident că o operă de acest gen însumează celule narative fundamentale care au o structură filmică. Cîțiva ani mai tîrziu, Alain Robbe-Grillet demonstra în *Temps et description* (1963), că interesul pe care îl produce filmul asupra neoromancierilor nu este determinat, cum s-ar părea la prima vedere, de *obiectivitatea camerei*. Dimpotrivă, ceea ce i-a fascinat pe neoromancieri a fost tocmai capacitatea necunoscută a aparatului de filmat de a surprinde și releva *universul imaginar*, ale cărui semne sînt detectate în realitatea imediată.

Comportîndu-se ca un fenomenolog fidel al realului și al universului imaginar, Alain Robbe-Grillet scoate în evidență avantajul imaginilor filmice transferate în roman, care demonstrează că *realitatea prezentă „este aici... Decupările montajului, repetițiile scenei, contradicțiile personajelor, cristalizate dintr-odată, ca în foto-*

*grafiile de amatori, dau acestui prezent perpetuu toată forța și toată violența*" [1].

Referindu-se la o anumită notă specifică a imaginii filmice, scriitorul ne previne că aceasta „*nu cunoaște decît un mod gramatical: prezentul indicativ. În orice caz, filmul și romanul se întîlnesc astăzi, în construirea clipelor, a intervalelor și a succesiunilor care nu au nimic comun cu acelea ale ceasurilor și ale calendarului.*" [2]

Constituindu-se pe baza unei asemenea intenții programatice, *L'Année dernière à Marienbad* constituie tipul de *cinèroman* în care *timpul apare ca absență*. Faptul acesta rezultă, după cum însuși scriitorul mărturisește din contextul existențial în care „*clipa neagă continuitatea*"... „*spațiul distruge timpul*" și „*timpul sabotează spațiul*" [3].

*L'Année dernière à Marienbad* este reprezentarea unei *intenții* erotice, deoorece *gestul* nu se poate converti în *act*. Ca și în *La Jalousie* autorul realizează o reducție psihică programatică a personajelor, aruncate într-un *prezent continuu*, în care nu își pot găsi propria identitate. *El* și *ea*, deci X și A, sînt concepuți ca niște *existențe goale*, gata să-și construiască o *esență* pe măsură ce angajarea lor sentimentală începe să le confere un statut social, care la început însumează foarte puțini indici informaționali prestabiliți. X și A sugerează, de fapt, un cuplu arhetipal ca Tristan și Isolda sau Romeo și Julieta. Acesta cuplu se întîlnește cu cititorul într-un *timp gol* care se umple provizoriu prin proiectarea unor intenții într-un *prezent incert*, atestat de un *trecut ipotetic*. Scriitorul precizează că filmul este doar „*narațiunea unei acțiuni de convingere. Este vorba de o rea-*

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour le nouveau roman*, p. 162.
[2] *Op. cit.*, p. 164.
[3] *Op. cit.*, p. 168.

*litate pe care eroul o creează prin propria sa viziune, prin propriul său cuvînt*" [1].

Seducția pe care încearcă X să o exercite asupra lui A. se întemeiază pe referința la un *trecut ipotetic* și aparent *plin* pe care se străduiește să-l proiecteze, într-un *prezent gol* și incert.

„*X : Veniți ?*

*A : Nu, nu vreau... Este prea departe.*

*X : Urmați-mă, vă rog.*

*Vocea lui X : Vă rog.*

*A : Vă repet că este imposibil. N-am fost niciodată la Frederiksbad.*

*X : Ei bine, atunci poate în altă parte, la Karlstadt, la Marienbad, la Baden-Salsa sau chiar aici, în acest salon. M-ați urmat pînă aici pentru a vă arăta această imagine.*"[2]

Spațializarea timpului în care este proiectat acest cuplu sentimental se produce prin crearea unui labirint în miniatură. Dacă în mod obișnuit, personajele rătăcitoare ale lui Alain Robbe-Grillet parcurg străzile unor orașe cu o structură circulară, în *L'Année dernière à Marienbad*, culoarele unui hotel baroc, înconjurat de o grădină *à la française*, indică traseele derutante pe care X încearcă să-i transmită lui A, printr-o adevărată forță hipnotică, propria sa dorință. În acest *spațiu dedalic*, par să existe unele puncte sigure de reper.

„*Vocea lui X : Am venit la ora fixată.*

*În acest moment, exact, apare X. A îl privește cu fața mereu lipsită de expresie. A sperat cumva că va veni celălalt ? X se oprește în cadrul ușii (există oare deasupra lui un portret în picioare al unui om care seamănă foarte mult cu M). El însuși are aerul obosit, mai degrabă sinistru. A privește spre cadranul unei pendule : au rămas încă două sau trei minute de răgaz.*" [3]

[1] A. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Les Editions de Minuit, 1961, p. 12.
[2] *Op. cit.*, p. 73—74.
[3] *Op. cit.*, p. 170.



Scanned with OKEN Scanner

În această tensiune anxioasă, creată de *așteptare*, de *incapacitatea* de opțiune, Alain Robbe-Grillet introduce în cadrul *timpului interior*, timpul calendaristic, marcat de orologiu. „*A este gata să se uite la pendulă, cînd prima lovitură a miezului nopții răsună, redînd exact același sunet, ca la sfîrșitul unei piese sau la începutul unui film. A nu se mișcă, dar la a doua lovitură se ridică asemenea unui automat. Își ia sacul în mînă și pornește crispată și descumpănită.*“ [1]

*L'Année dernière à Marienbad* reprezintă tipul romanului fără un epilog cert. O *realitate ipotetică* este în curs să capete o anumită *esență*, destinată să umple *prezentul gol*. Dar cum *prezentul* se constituie din scurte *secvențe* care îl confirmă și apoi îl neagă, *subminarea* lui rezultînd atît dintr-un *timp*, cît și dintr-un *spațiu incert*, intriga din acest labirint în miniatură se epuizează o dată cu consumarea *timpului prezent*.

Universul labirintic din *noul roman* este în așa fel conceput încît personajele pot să aibă conștiința că trăiesc sub semnul lui *Dedalus* sau pot să nu fie investite cu o asemenea capacitate de trăire participatoare. Labirintul interior al personajelor din *L'Année dernière à Marienbad* este perceput mai ales de cititor pe parcursul actului de lectură. Dar în alte opere de acest gen, în care putem descifra *motivul străinului* care traversează un spațiu labirintic, cum este *La Mise en scène* de Claude Ollier sau *Les Gommes* de Alain Robbe-Grillet, personajele au în permanență sentimentul că străbat un univers dușmănos și opac, care opune o imensă rezistență dorinței lor de a-l explora.

Motivul *voiajului fictiv* al unui străin printr-un *spațiu labirintic fictiv* capătă una dintre cele mai complexe forme de expresie în romanul lui Michel Butor, *L'Emploi du temps (1957)*.

Venit să îndeplinească un stagiu experimental de un an (1 octombrie — 30 septembrie) la firma *Matthews and*

[1] *Op. cit.*, p. 171.

*Sens* din orașul Bleston, funcționarul francez Jacques Revel descinde într-o lume străină, plină de enigme. Insinuarea spațiului labirintic în conștiința străinului se produce din momentul descinderii sale în gara din orașul fictiv, unde are loc tulburarea primelor repere de orientare. Jacques Revel sosește cu un alt tren decît cel anunțat și nu este așteptat de nimeni. Orașul este acoperit de ceață, iar lămuririle orientative devin imposibile din cauza sumarelor cunoștințe de engleză. Nici scrisoarea cu adresa hotelului nu mai poate fi găsită, iar explicațiile vagi date șoferului sînt atît de inutile, încît *străinul* din Bleston este nevoit să se întoarcă iarăși la gară. Prima întîlnire o are cu un negru care urăște orașul. Prima discuție mai amplă o poartă cu viitorul său coleg James Jenkins care îl introduce în grupul de lucru din întreprindere.

Dar ca și alte personaje din *noul roman*, Jacques Revel are vocația unui explorator al orașului necunoscut. Cu ajutorul unor planuri pe care le studiază minuțios ajunge să viziteze diversele cartiere ale orașului, să identifice marile localuri, muzeele, catedralele care se înscriu pe diversele trasee ale acestui spațiu labirintic. Dacă la început lumea din Bleston (Manchester (este pentru noul venit doar o suprafață acoperită de placate, reclame, ziare etc., ea devine încetul cu încetul un obiect aparent expugnabil, gata să se supună voinței unui explorator tenace.

Identificat cu Jacques Revel, naratorul îl avertizează pe cititor în mod direct asupra traseelor labirintice, care, l-au orientat de la enigmele de suprafață spre cele de adîncime. *„Un afiș m-a dus spre romanul polițist al lui J.C. Hamilton, «Crima din Bleston», iar lectura acestuia m-a îndrumat spre Vitraliul Ucigașului, care la rîndul său a provocat această conversație, ce mă îndeamnă să merg spre Noua Catedrală ; totul apare ca o pistă trasată, conformă cu intenția mea, o pistă unde fiecare*

*etapă îmi dezvăluie termenul celeilalte, o pistă pentru a mă pierde mai profund.*" [1]

Pretextul romanului polițist, *Crima din Bleston*, constituie pentru Jacques Revel actul de incitare spre decriptarea unei enigme livrești, ce trimte ca o adevărată fatalitate spre un întreg lanț de alte enigme.

Itinerariile străbătute de străinul din Bleston sînt marcate de semnele unei mitologii mai vechi sau mai recente, care indică o suită de mistere, polarizate în jurul unor crime mitice sau cotidiene. În felul acesta romanul polițist care relatează o crimă petrecută între doi frați în catedrala orașului, îl duce spre examinarea acelui vitraliu pe care este imortalizată crima biblică a lui Cain. Suprapunerea sentimentului real, de apăsare labirintică, peste elementele mitologice care îl întreține este în așa manieră realizată de scriitor, încît trecerea străinului prin muzeul din Bleston să refacă un contact asemănător cu o lume de altădată. Covoarele și tapiseriile din muzeul orașului reproduc imagini din istoria legendară a lui Teseu, care în palatul labirintic al lui Minos, l-a ucis pe Minotaur. Dar suita aceasta de imagini, despre Ariadna cea părăsită pe o insulă, despre întîlnirea dintre Hipolit și Fedra, despre confruntarea dintre Teseu și Oedip cel orb, nu fac decît să sporească într-o măsură și mai mare sentimentul de participare la o existență petrecută într-un labirint contemporan, mult mai complicat decît miticul palat din Creta.

Confruntarea lui Jacques Revel cu acest spațiu labirintic monstruos și modern, impune o anumită ordonare a impresiilor și informațiilor. Ca și Lassale din *La Mise en scène*, eroul lui Michel Butor își propune să consemneze toate observațiile într-un jurnal. Dificultatea începe în momentul în care acesta constată decalajul de timp între data sosirii sale la Bleston *(octombrie)* și data la care începe să-și consemneze impresiile în jurnal *(mai)*.

[1] M. Butor, *L'Emploi du temps*, Le monde en 10/18, 1966, p. 113.

Preocupat de *Vitezele timpului* într-un eseu al său Michel Butor își concepe, de fapt, acest roman al unui univers labirintic din perspectiva unei desincronizări programatice, destinată să pună în lumină relația dintre *timpul evenimentelor*, *timpul redactării* și *timpul lecturii*.

Consemnarea de evenimente, revenirea asupra lor, rememorarea altora, din perspectiva unui *prezent care se face*, proiectat asupra unui trecut care abia s-a consumat, duce la o evidentă *arhitectonică* a *timpului*, pe care G. Raillard [1] a reconstituit-o, pentru a sugera coloana axială a romanului.

| I | II | III | IV | V |
|---|---|---|---|---|
| *mai* | *iunie* | *iulie* | *august* | *septembrie* |
| octombrie | iunie | mai | iunie | august |
| | *noiembrie* | iulie | aprilie | iulie |
| | | *decembrie* | august | martie |
| | | | *ianuarie* | septembrie |
| | | | | *februarie* |

În felul acesta, conceptul de *roman-recherche* capătă în opera lui Michel Butor o dublă semnificație. El trimite, pe de o parte spre actul de *experiment*, pe de altă parte, spre acela de *căutare*, de *decriptare* a unor enigme, de înțelegere a semnificațiilor *aventurii cunoașterii*, trăită în acest oraș-monstru. Tabelul întocmit de G. Raillard ilustrează atît decalajul de timp, absența însemnărilor curente, revenirile, cît și fuziunea dintre *vitezele duratei* care reprezintă *intriga* ca *aventură trăită* și *intriga ca aventură consemnată*.

Asemănat cu structura unei catedrale, romanul lui Michel Butor are o construcție foarte riguroasă, distribuită în cinci acte, ca și teatrul clasic. Jurnalul lui Jacques Revel din *L'Emploi du temps* este polarizat în cinci momente fundamentale care sînt : *Intrarea*, *Semnele*, *Accidentul*, *Cele două surori* și *Adio*. Toate aceste momente marchează un gen specific de stații existențiale

[1] G. Raillard, *L'Exemple*, în M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 443—451.

de tranzit, în sfera cărora se înscrie aventura cunoașterii unui personaj ieșit din neant și pierdut la sfîrșit în necunoscut. Simetria lor nu indică însă un *singur vector temporal*. Intriga din *L'Emploi du temps* este în așa fel construită, încît fluxul de informații și stări afective se configurează ca un circuit permanent între *trecut* și *prezent*. Aventura zilei de *1 mai*, cînd eroul lui Michel Butor nu s-a desprins încă din zona de opacitate totală, creată de contactul cu orașul labirintic, este consemnată în *octombrie*. De aceea, dedublarea sa între *trecut* și *prezent* apare ca o necesitate: *„Atunci apa ochilor mei nu era încă întunecată. După aceasta fiecare zi mi-a umplut privirea cu un alt grăunte de cenușă."* [1]

Confruntată în permanență cu o realitate densă și acaparatoare, conștiința lui Jacques Revel seamănă cu un spațiu obscur, în care este păstrat un film ce va fi developat mult mai tîrziu. Neputința sincronizării expresiei unor sentimente cu contextul imediat care le-a generat, face ca eroul lui Michel Butor să-și etaleze starea sufletească față de Roza sau Ana, într-un alt moment decît acela în care au apărut. De aceea, notele de jurnal din *august* reconstituie întîmplări din *ianuarie*, revărsate în cele din urmă în traiectul unei biografii sentimentale, vag apropiate de prezent. *„Ana, Ana mea din ianuarie, pentru că în această perioadă a anului nou ți-am împrumutat exemplarul din «Crima din Bleston» pe care l-ai dat acum lui James Jenkins."* [2] Proiectată în timp, confruntarea eroului cu sine duce la o adevărată explozie sentimentală de care el însuși ia act tîrziu. *„Ana, Ana mea, cum aș putea oare să cred eu însumi că nu te-am iubit cu adevărat ?"* [3]

Preocupat de decriptarea prezentului acaparator, sedus de propriul său *labirint interior*, în care străbat vagi fascicole de lumină, Jacques Revel trăiește un complex proces de sublimare a evenimentului-sentiment consumat,

[1] *Op. cit.*, p. 10.
[2] *Op. cit.*, p. 345.
[3] *Op. cit.*, p. 347.

pe care Michel Butor îl reconstituie printr-o proză poematică, ce se cristalizează ca o autentică poezie a timpului.

„*Roza pe care am găsit-o în această urîtă și apăsătoare seară de sîmbătă... printre tot felul de invitați... Roza care stătea așezată la marginea acestei mese acoperite cu o față albă...*

*Roza care m-a privit într-o manieră atît de mișcătoare, ca și cînd m-ar fi înțeles...*

*Roza cu care am luat masa în ziua următoare...*

*Roza care stătea atît de aproape de mine, strîngînd batista în mînă și privind trenul care se îndepărta...*

*Roza pe care am condus-o acasă, fără să pot intra...*“ [1]

Michel Butor își înscrie astfel personajul din *L'Emploi du temps* într-un timp și spațiu al *evocării sublimate*. Personajul iubit se convertește într-un mit. „*Roza la care trebuie să renunț definitiv... Roza, Persefona mea, Fedra mea, Roza mea*“ [2].

Voiajul gnoseologic al lui Jacques Revel a început într-un decor cenușiu de toamnă, a căpătat o tensiune spirituală deosebită într-o cameră ieftină de hotel, s-a consumat în mare măsură în liniștea biroului, alături de niște funcționari somnolenți și a înregistrat a potențare deosebită, alături de niște surori pe care a constatat prea tîrziu că le-a iubit.

Suprapunerea de imagini reale și imaginare, interferențele *vitezelor timpului*, capacitatea de sublimare a eroului, reprezintă factorii care fac ca *Roza* să fie identificată cu *Persefona* sau *Fedra*, iar *Ana* cu *Ariadna*. Memoria culturală, incitată de tapiseriile cu motive labirintice, întreține această stare de confuzie febrilă, ce debordează în poezia cunoașterii *geniului locului* și poezia *renunțării*.

Intriga din *L'Emploi du temps* capătă în cele din urmă un caracter *circular*, doar prin readucerea eroului în starea lui inițială de *fantomă* aruncată într-un *labirint*

[1] *Op. cit.*, p. 299—303.
[2] *Op. cit.*, p. 303.

și apoi, eliberată din acesta. Întors în lumea sa de pe drumul mitic, refăcut în alt context de Teseu și Oedip, Jacques Revel se transformă doar în *amintirea propriului* său trecut. „*Fantoma; sîmbătă; în casa All Saints Gardens, unde asistam fără să mă amestec la recepția dată în cinstea logodnicilor Ana și James... Fantomă în după amiaza zilei de duminică... Fantomă în fiecare seară, cînd utilizam mereu o altă rută la întoarcerea din restaurantul Svoord.*“ [1]

*L'Emploi du temps* este un roman total despre *spațiu* și *timp*, personajele reprezentînd doar conștiința acestora.

Contracția și dilatarea timpului, distribuirea lor pe mai multe planuri, ca și suprapunerea spațiului imaginar peste cel real, constituie achiziții cîștigate de multă vreme de prozatorii moderni. Modul de percepere a realității de către *cogitoul* ființei umane permite o situare a conștiinței în raport cu mediul ambiant, pe planuri extrem de variate. Gaston Bachelard observa că „*viața activă, viața animată de funcția realului este o viață divizată, care ne fărîmițează în afara noastră și în noi. Ea ne aruncă la exteriorul oricărui lucru. Deci noi sîntem întotdeauna în afară*“ [2].

Modul acesta de viziune a spațiului și timpului, prin descripția exterioară a lucrurilor, este cel mai frecvent și în *noul roman*. Unii dintre exponenții genului nu au rămas însă la suprafața universului uman, înfățișat în operele lor. Așa se explică dublarea *labirintului exterior* de cel *interior*, ca și prezența *timpului individual, intim* sau *afectiv* în universul romanesc. Raportul acesta cu timpul și spațiul este mediat mai ales de *cogitoul* unui autentic *rêveur*, pe care neoromancierii nu îl exclud cu toții din scrierile lor. Caracterizarea pe care Gaston Bachelard o face *cogitoului*, unui *rêveur* ni se pare elocventă. „*Este facil, sincer, legat în mod natural de*

[1] *Op. cit.*, p. 434.

[2] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

*complimentul său, obiectul. Lucrurile bune, lucrurile plăcute se oferă în toată naivitatea lor visătorului naiv. Și visurile se acumulează în fața unui obiect familiar. Obiectul devine atunci însoțitorul reveriei unui visător. Unele certitudini facile vin să-l îmbogățească pe* rêveur. *O comunicare existențială se face în două sensuri, între* rêveur *și lumea sa*" [1].

Bătrînul alcoolic din romanul lui Robert Pinget, *Le Fiston* are structura spirituală a unui *rêveur melancolic.*

Traumatizat de plecarea fiului său de acasă, bătrînul îi adresează copilului rătăcitor o scrisoare care dorește să fie cît mai exactă și cît mai convingătoare. Refăcînd-o mereu, ea nu va putea fi terminată și nici expediată nimănui. Intriga se petrece într-o zi de *joi.* Dar cum bătrînul tată este un *alcoolic-rêveur,* atît timpul cît și spațiul se ambiguizează în așa măsură, încît cititorul nu își mai poate da seama dacă ziua de joi este una și aceeași sau sînt mai multe zile, peste care este proiectat același gest imaginar. Motivul scrisorii refăcute mereu sparge astfel canoanele calendaristice ale timpului real, ilustrînd doar imposibilitatea întoarcerii la punctul inițial, reprezentat de cuplul *tată-fiu.*

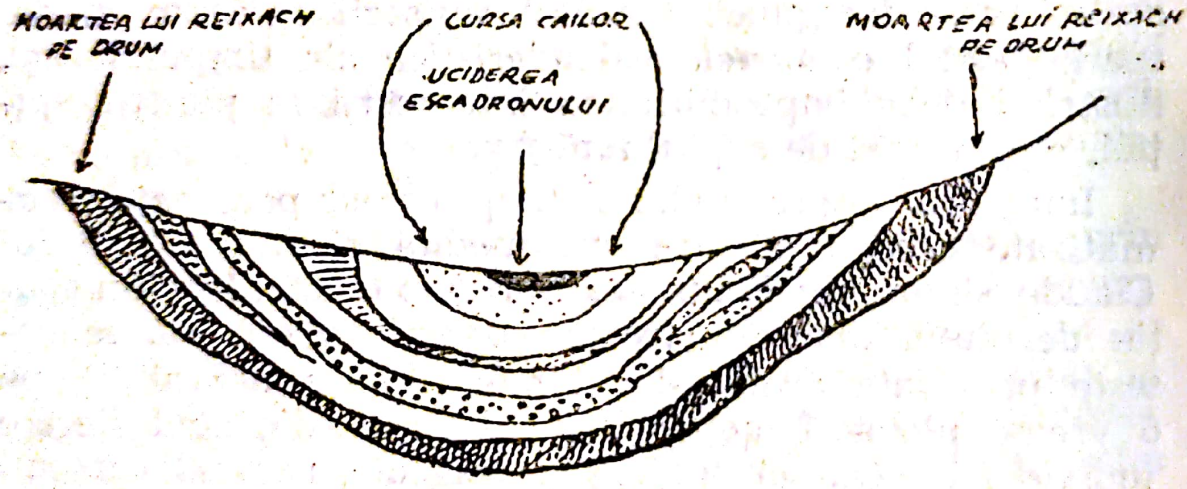
Imaginea despre spațiu și timp a unor personaje traumatizate capătă o structură inedită și în romanul lui Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960). Într-un spațiu derutant, aparent circular, o armată înfrîntă se rotește prin fața aceluiași cal mort (sau poate altul), pe o vreme ploioasă, generatoare de confuzie, cînd fiecare individ își consumă propria sa tragedie, revărsată uneori în mod inevitabil peste celelalte drame ale întregului grup. Evenimentele fundamentale, care configurează o intrigă situată într-un *prezent* abia constituit, se produc în cîteva ore dintr-o noapte de război (1940), cînd Georges este profund traumatizat de înfrîngerea armatei franceze și moartea căpitanului Reixach. Centrată asupra acestor evenimente, starea afectivă a celui care le

[1] *Op. cit.*, p. 140.

receptează produce o proliferare a memoriei care le asociază cu alte întîmplări din *trecut* și *prezent*.

Moartea căpitanului Reixach (probabil o sinucidere sincronizată cu dezastrul armatei pe drumurile Flandrei) devine în cele din urmă un pretext de stabilire a unor noi conexiuni între fapte, de reconstituire a unor biografii văzute dintr-o altă perspectivă. În felul acesta, *prezentul* creează în permanență o forță de recul care trimite spre *trecut*. Sfîrșitul căpitanului Reixach, el însuși ipotetic (sinucidere sau împușcare printr-un glonte străin), generează astfel o suită de ipoteze despre un *trecut probabil*.

Explicînd simetria intrigii din *La Route des Flandres*, Claude Simon arată că ea rezultă din acea cavalcadă ucigătoare de la *începutul* și *sfîrșitul* romanului, în centrul său fiind situată *distrugerea escadronului* printr-o ambuscadă. Schema intrigii realizată de autor se prezintă astfel : [1]

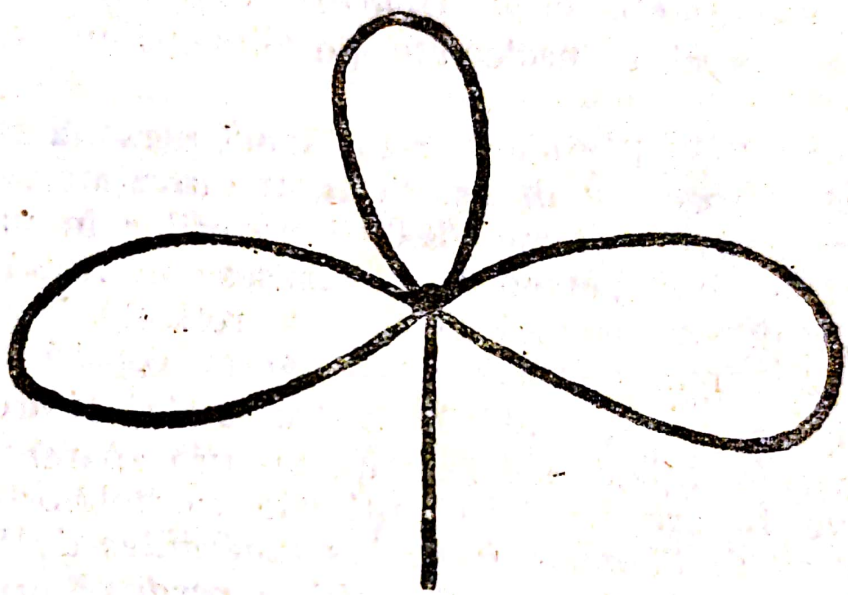



Episoadele romanului apar astfel ca niște *jeturi* ale unei fîntîni arteziene, ca niște răscoliri ale unor sedimente profunde de conștiință care fac să iasă la suprafață întîmplări polarizante în jurul căpitanului, a soției sale Corinne. Ea l-a înșelat pe vremuri cu Iglesio, soldatul-ordonanță ce participă și el la dezastru. Faptul

[1] C. Simon, *La Fiction mot à mot*, în *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, II, p. 93.

acesta face ca distribuția de evenimente pe diverse planuri temporale să capete ceva din amprenta generală a haosului, provocat de dezastru.

Însăși trecerea escadronului prin fața aceluiași cal mort nu realizează o mișcare circulară perfectă, ci niște reveniri în formă de oval, care se întretaie în același punct, semănînd astfel cu un as de treflă, [1] sau, mai exact cu o floare.



*Haosul* marchează în felul acesta totul. Topografia locului, dinamica ideilor proiectată în timp și spațiu, asocierea dintre întîmplările *trecute* și cele *prezente* etc.

Viziunea spațiului ca un conglomerat de trasee și evenimente haotice și a timpului, ca o mare unitate dispersată în *secvențe* ce nu mai pot recompune o imagine de *ansamblu,* capătă o forță remarcabilă de expresie în romanul *Le Palace* (1962).

Tema romanului este reprezentată de războiul din Spania, intriga evoluînd, în mare măsură, într-un imens hotel din Barcelona, unde era concentrată conducerea mișcării revoluționare de stînga. Romanul lui Claude Simon nu are însă nimic din caracteristicile unei opere

[1] *Op. cit.*, p. 89.

de idei, menit să releve un scriitor angajat, de genul lui Malraux. Julius Wilhelm observa, pe bună dreptate, că în *Le Palace*, revoluția are mai degrabă sensul unei mișcări fizice [1], care presupune o deplasare de forțe dintr-un spațiu în altul.

*Lumea ca haos*, redusă la dimensiunile metropolei spaniole, se cristalizează atît prin *ruperea cronologiei intrigii*, care se soldează cu imposibilitatea relaționării dintre cauze și efecte, cît și prin aglutinarea unor evenimente eteroclite, proiectate pe dimensiuni temporale diferite.

Debutul intrigii pune în relief cinci personaje de proveniență eterogenă : un american, un învățător, un student, un italian (homme-fusil) și un ofițer în uniformă. În final, aceleași personaje se regăsesc în Hotel Palace, care este microuniversul în care se reflectă *haosul războiului* sau, mai degrabă, *existența* concepută ca *haos*.

Intriga este organizată în cinci capitole, a căror conexiune evenimențială este în mare măsură aparentă. Semnificative fiecare în parte, titlurile capitolelor *(Inventaire, Récit de l'homme fusil, Les funérailles de Patrocle, Dans la nuit, Le bureau des objets perdus ;* nu pun în lumină o succesiune riguroasă de întîmplări care să derive unele din altele, deoarece *Le Palace* nu este o cronică obiectivă a evenimentelor. Dimpotrivă, celulele lor narative generatoare de ficțiune, trimit spre evenimente relativ îndepărtate, pe care autorul le înscrie în mod deliberat într-un spațiu literar, conceput sub forma de *haos*.

Dacă în primul capitol, cititorul ia act de starea de confuzie din Hotelul Palace din Barcelona și de moartea comandantului Santiago, în cel de-al doilea, spațiul de relatare a unei crime este un tren, iar locul de desfășurare a acesteia *a fost* o cafenea din Paris. Capitolul despre *Funeraliile lui Patrocle* constituie o revenire în

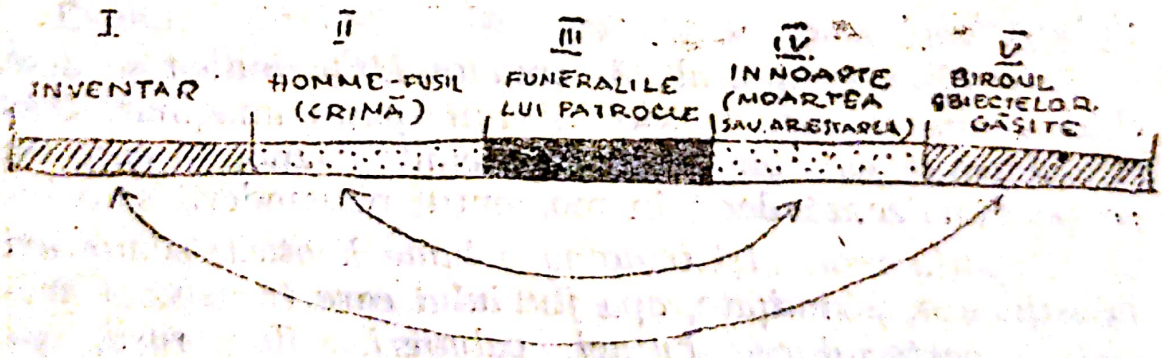
[1] J. Wilhelm, *Nouveau Roman und Anti-Théâtre*, p. 69.

*spațiul inițial*, unde la modul parodic este reprezentată înmormîntarea lui Santiago.

Capitolul al patrulea marchează o evadare din spațiul *evenimențial direct*, același microunivers fiind însă reconstituit într-o noapte de vară, cînd *Hotelul Palace* devine doar un receptacol de zgomote exterioare.

Ultimul capitol al romanului constituie o conexiune evenimențială cu primul. Se caută ucigașii comandantului, iar cele cinci personaje, semnalate la început, se reîntîlnesc în acest elegant hotel, de unde se vede mișcarea viermiculară, îndepărtată, a văcsuitorilor de ghete. Așa cum *Histoire* (1967) și *La Bataille de Pharsale* (1969), sînt false romane istorice, la fel și *Le Palace* reprezintă o falsă cronică despre revoluția și războiul din Spania.

Claude Simon reține doar acele semne ale unei realități social-istorice, datate în timp, care slujesc la ilustrarea viziunii sale despre lume ca *haos*. În acest context, dimensiunile spațio-temporale ale universului literar reprezintă doar niște categorii subiective de propensiune într-o realitate organizată după tipare preconcepute. Schema aceste simetrii, organizate pentru reliefarea unei idei, este dată de autor.[1]




De la spațiul claustrat, simbolizat de un cilindru *(Le Dépeupleur)* sau de un vagon de tren *(Modification)* pînă la celulele labirintului deschis *(Passage de Millan)*, distanța este încă mică.

[1] *Op. cit.*, p. 93.

Traseele specifice labirintului de mare amploare se vădesc în *Les Gommes* și *L'Emploi du temps*. Dar modul de înscriere a intrigii din operele neoromancierilor într-un timp și spațiu cu o funcționalitate mult mai complexă nu se oprește aici. În *La Route des Flandres* și *Le Palace* se cristalizează dimensiunile unui univers care trăiește sub semnul *haosului*. Faptul acesta impune ca spațiul mic claustrat să fie abandonat în avantajul unei *viziuni panoramice* a unui imens cadru spațial *itinerant*, iar *timpul individului* să fie în permanență confruntat cu *timpul lumii*.

Viziunea panoramică asupra lumii, care impune o adiționare largă de zone spațiale și proiecții temporale, capătă una din cele mai strălucite expresii în romanul lui Claude Ollier *L'Été indien* (1963).

Trimis peste ocean să stabilească devizul unui film, Morel străbate spații necunoscute și variate, cunoaște tipuri de civilizație care aparțin unor timpuri istorice diferite. Parcurs cu mașina sau avionul, prefigurat cu anticipație pe plan imaginar, retrăit la modul afectiv, după consumarea acestei experiențe, universul uman reprezintă o continuă invazie a imaginarului în real și o permanentă violentare a imaginarului de amintirile *spațiului trăit*.

Este efocvent faptul că romanul *L'Été indien* se deschide prin *viziunea haotică* a unui spațiu imaginar. Discursul latent este emanația unui emitent anonim care nu se personalizează decît în momentul pătrunderii sale într-un *spațiu real*. *„Își imagina o lume haotică, pămînturi mlăștinoase, fărîmițate, apa fluviului care transporta animale moarte, ducea butuci, palmieri, flori roșii, apa infiltrîndu-se urcînd spre rădăcini, apa stătută."* [1]

Scenele recurente, cînd Morel percepe spațiul itinerant din mașină sau avion, sînt de natură să scoată în evidență asemănările dintre lumea văzută de sus sau de

[1] C. Ollier, *L'Été indien*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

*jos*. În felul acesta, Claude Ollier pune în lumină analogiile dintre un zgîrie-nori din New York și Palatul Vrăjitorului din Mexic, dintre împrejurimile marelui oraș american și cele din Yucatan sau între semnele unui dezastru din spațiul civilizației americane și ruinele fostului imperiu precolumbian.

Michel Foucault scria că *„Opera întreagă a lui Claude Ollier este o investigație a spațiului comun limbajului și lucrurilor"* [1]. Ceea ce îl diferențiază însă pe autorul *Verii indiene* de confrații săi, este mixtura specifică dintre real și imaginar. Cînd voiajul ca aventură gnoseologică s-a încheiat, Claude Ollier face ca personajul său să se anonimizeze din nou. Dar în finalul romanului *L'Été indien* același peisaj, anticipat prin fluxul imaginar, este reprezentat ca un *spațiu trăit*. *„Un pămînt haotic care izbucnește în gaura norilor — mocirlos, din bucăți.*
*Se apropie din ce în ce mai repede.*
*Mlaștină.*
*Se mărește, de la prima la ultima imagine...*
*Junglă, pante pentru torenți, curbe multiple îmbinate în înălțimi, pe care amețeala le face să oscileze, să se anihileze.*
*Se scurge un timp scurt, funcția distanței."* [2]

Evoluția romanului din ultimele secole a scos în evidență semnificațiile multiple ale intrigii romanești, concepută ca un *voiaj*. Operele literare ne-au familiarizat astfel cu 1) *voiajul real într-un spațiu real* (jurnale de călătorie), 2) *voiajul fictiv într-un spațiu real* și 3) *voiajul fictiv într-un spațiu fictiv*.

Viziunea neoromancierilor asupra timpului și spațiului este în general realizată din perspectiva naratorului care relatează un *voiaj fictiv într-un spațiu real*. Dar și în acest caz, optica lor asupra vieții este de așa manieră, încît rămîn foarte departe de acea *geografie a spațiului*

[1] M. Foucault, *Le langage et l'espace*, în *Le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972, p. 118.
[2] C. Ollier, *L'Été indien*, p. 213.

*real*, pe care a conceput-o Balzac, de pildă, în toate operele sale.

Cînd se produce însă un adevărat salt în universul imaginar, proiecția obiectelor și a ființelor în spațiu, este total deosebită de aceea din spațiul real. Robert Pinget face o asemenea experiență în *Graal Flibuste* (1957). Ca și în literatura absurdă, grotescă sau barocă, în universul literar, imaginat de scriitorul francez sînt posibile toate mutațiile. Oamenii, obiectele, vegetația, animalele etc., totul are un caracter proteiform, situîndu-se sub semnul oricăror metamorfoze posibile.

Din acest punct de vedere, *Graal Flibuste* are multe note comune cu proza barocă, în care *metamorfoza* și *ostentația* reprezintă semnele unei realități în continuă devenire. Regnul animal din romanul lui Robert Pinget se interferează cu cel uman sau vegetal. Se produc mutații de sex, obiecte, plante, stări de conștiință. Personajele dispar și apar, iar timpul își pierde dimensiunile calendaristice obișnuite.

Cititorul este integrat într-un vast *spațiu al probabilităților*, unde fluxul devenirii face ca totul să fie posibil. În felul acesta, peisajul imaginar din Chanchèze, tutelat de zei monstruoși, este populat cu *păsări-tigri*, *fluturi-maimuțe*, *cai-berze* etc.

Imaginea *spațiului imaginar* este realizată de scriitor cu mijloacele unei descrieri obișnuite, care nu subminează universul (fictiv. *„Mă dau jos din brișcă, pun piciorul pe pămînt. Vegetația este de-o asemenea luxuriantă, că mă cuprinde un fel de amețeală. Vizitiul îmi oferă brațul și facem cîțiva pași în direcția palatului care se întrezărește în dosul unui talmeș-balmeș de plante și jeturi de apă, traversate de fluturi-maimuță. Zboară ori sar de pe un pîlc de arbori pe altul, cu aripile lor pestrițe ca niște cașmiruri, iar cu coada desenează prin spații ample volute.“* [1]

[1] R. Pinget, *Graal-Pirat*, București, Editura Univers, 1972, p. 23.

Mutațiile, metamorfozele etc. sînt relatate prin același tip de enunț *(descriptiv-narativ)* care întreține sentimentul de participare la existența într-un univers imaginar. *„Ne-am dus pe urmă în țara arborilor fără rădăcini, care se așază la căderea nopții, stimulînd codri și luminișuri, dar e de ajuns să alunece o năpîrcă prin iarbă, ca s-o ia la fugă, să nu mai fie decît niște trestii, apoi doar niște crețuri pe marginea lacurilor. Marile lacuri din țara Granței.“* [1]

Spațiul și timpul sînt astfel transformate în cele mai multe opere ale neoromancierilor în *categorii subiective* în care înscriu un anumit univers fictiv.

Investite uneori cu o semnificație filozofică, morală sau socială, expropriate alteori de orice sensuri anticipate, spațiul și timpul se constituie totuși ca niște categorii cu ajutorul cărora neoromancierii *situează omul* într-un context specific de existență, ale cărui sensuri multiple urmează să fie desprinse de cititori.

[1] *Op. cit.*, p. 31.



Scanned with OKEN Scanner

# FORMELE DISCURSULUI LITERAR ÎN NOUL ROMAN ȘI MODALITĂȚILE DE COMUNICARE DINTRE PERSONAJE

CONSIDERAREA romanului doar ca un sistem de reconstituire sau reprezentare a unor adevăruri reale și fictive, mediate de *narațiune* sau *descriere*, se dovedește în cele din urmă a fi insuficient de cuprinzătoare.

Atîta vreme cît omul rămîne în scrierile în proză doar un agent fictiv care declanșează evenimente sau unul pasiv, care le suportă, imaginea sa capătă un caracter unilateral. Ființă care acționează, gîndește, comunicînd pe diverse planuri cu semenii săi, personajul romanesc este investit de prozatori cu toate dimensiunile sale umane, numai în măsura în care apare și ca o făptură superioară, înzestrată cu capacitatea de a vorbi.

Privit din această perspectivă, personajul romanesc și mediul său ambiant, nu mai pot fi reconstituite, doar prin *narațiune*, *comentarii* și *descriere*. Indicii informaționali, care vizează omul ca *ființă vorbitoare*, sînt insuficienți. Dacă descrierea poate oferi informații despre *limbajul gestual* și, în general, despre *limbajul nonverbal* al personajelor din roman, reconstituirea integrală a modului de comunicare al eroilor dintr-o anumită operă. presupune utilizarea unui *discurs literar*, adecvat în acest sens.

Referindu-se la accepțiunea cea mai largă a conceptului de *discurs*, Emile Benveniste preciza că prin acesta trebuie să înțelegem „*orice enunț care presupune un vorbitor și un ascultător. La primul se adaugă intenția de a-l influența pe celălalt într-un anume fel.*“ [1]

Același cercetător adaugă că prin opțiunea pentru un anumit timp verbal, *discursul* se deosebește de povestirea istorică. Mai mult, discursul dispune de libertatea de

[1] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 242.

a folosi toate formele pronominale ale verbului, ca *eu, tu, el*. De aceea, autorul conchide că, *„explicată sau nu, relația privitoare la persoană este prezentă peste tot"* [1].

Dacă în povestirea istorică, persoana a treia nu se opune alteia, deoarece naratorul în mod normal își cenzurează orice intervenții directe, pe planul *discursului*, *„vorbitorul opune o nonpersoană (el) unei alte persoane (eu, tu)"* [2].

Investind limbajul ca modalitate programatică de comunicare cu o anumită încărcătură psihologică, dîndu-i în același timp o anumită libertate de justificare ontologică a *individului* prin raportare la *altul*, Emile Benveniste se sprijină pe constatarea că actul *conștiinței de sine* nu devine posibil decît printr-un termen de contrast. *„Eu nu îl întrebuințez pe eu, decît adresîndu-mă cuiva, care în absența mea va fi tu. Numai prin această condiție a dialogului care este constitutiv persoanei, este implicat prin reciprocitate faptul că eu devin tu în alocuția celui care la rîndul său, se desemnează prin eu"* [3].

Comunicarea unui emitent a ajuns, de fapt, să suporte în sfera romanului contemporan modificări care altădată erau considerate imposibile. Se constată astfel că discursul unui emițător neidentificabil pe parcursul actului de lectură, poate dăinui independent de vocea anonimă care l-a rostit. Din moment ce el presupune un mesaj, destinat unui receptor, fluxul acesta verbal sonor se constituie ca un act impersonal de comunicare cu un caracter perfect inteligibil. Referindu-se doar la tipurile de enunțuri narative, Roland Barthes formula o concluzie foarte tranșantă, din care rezultă că *„narațiunea propriu-zisă (sau codul naratorului) nu cunoaște, ca și limba de altfel, decît două sisteme de semne: personal și apersonal; aceste două sisteme nu*

[1] *Op. cit.*, p. 242.
[2] *Op. cit.*, p. 242.
[3] *Op. cit.*, p. 260.

*beneficiază în mod obligatoriu de o marcă lingvistică atașată persoanei (eu) sau nonpersoanei (el). Există, bunăoară, povestiri care în totalitatea lor sau numai anumite episoade, sînt scrise la persoana a treia, deși instanța lor veritabilă este persoana întîi.*" [1]

S-a spus adeseori despre limbajul verbal din dramaturgie că este o conversație între mai multe persoane, mediată de actori. Constatarea aceasta rămîne în mare măsură valabilă și pentru scriitura în proză. Și aici există mai mulți emitenți ai discursului și mai mulți receptori, al căror rol se schimbă mereu pe parcursul actului de comunicare. Modul acesta de progresiune a intrigii doar prin „*conversație*" apare sub forma sa cea mai pregnantă în *romanul scenic* de genul lui *Jacques Fatalistul* de Diderot. Comunicarea obișnuită dintre personajele romanești lasă *dialogului* un larg spațiu de desfășurare în cele mai multe opere în proză. Dar nu este mai puțin adevărat că și pe acest plan sistemele de comunicare dintre personaje sînt marcate de acea „*criză a limbajului*" căreia i-au acordat o semnificație deosebită mai ales exponenții *teatrului absurd*. De aceea, *discursul* din romanul contemporan nu mai are nici el puritatea actului de conversație din sfera *dialogului socratic*. Reducerea elementelor referențiale, opacizarea obiectelor prin denumiri vagi, distorsionarea discursului în circuitul său de la emitent la receptor, pauzele din cadrul enunțului verbal etc. reprezintă doar o parte din schimbările la care acesta a fost supus mai ales în secolul nostru.

Cu mult înainte ca doctorul Lacan să fi demonstrat în studiile sale că limbajul este un depozit și o expresie a inconștientului, școala psihanalitică freudiană a scos în evidență faptul că graiul și discursul unui vorbitor oarecare nu servește doar la o comunicare cît mai

[1] R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Communications*, 8, 1966, p. 20.

exactă a unui anumit mesaj. El poate deghiza unele sensuri, poate eluda altele și în același timp poate duce la o travestire a unui vorbitor al cărui discurs este destinat să se înfățișeze ascultătorului așa cum dorește el, fapt care facilitează introducerea «minciunii» în enunțul verbal, a «*falsului*», al cărui «*raport de motivație*» trebuie căutat cu multă grijă pentru a detecta sensul exact al unui asemenea mesaj verbal.

Referindu-se la acest tip de discurs, Émile Benveniste observa că „*Din singurul fapt al alocuției cel care vorbește despre el însuși îl instalează pe celălalt în sine și prin aceasta se sesizează el însuși, se confruntă, se instaurează așa cum aspiră să fie și, în sfîrșit, se istoricizează în această istorie incompletă sau falsificată. Limbajul este deci utilizat în acest caz ca vorbire convertită în această expresie a subiectivității imediate și ocolitoare care formează condiția dialogului. Limba furnizează instrumentul unui discurs, unde personalitatea subiectului se eliberează și se creează, atingînd-o pe cealaltă, făcînd să se recunoască în aceasta.*“ [1]

Discursul personajelor romanești capătă astfel și el o investitură foarte variată, determinată de intenția eroului care vorbește și de raportul acestuia cu cel care îl ascultă. Limbajul ca act de comunicare, mediat de dialogul romanesc, devine rînd pe rînd enunț verbal clar sau opac, transparent ca intenție inițială sau deghizat, murmur abia perceptibil, strigăt nearticulat, tăcere, fragment al unui act de gîndire, minciună, nonsens etc. Claviatura aceasta complexă a discursului configurat prin dialog reprezintă, de fapt, scara limbajului ca act social și emanația profund subiectivă. Ea facilitează înțelegerea între „*partenerii de conversație*“ sau o opacizează pînă la anularea modului de comunicare.

Preocupat de indicibil, de incomunicabil, S. Beckett, se străduiește să releve prin dialog fondul obscur al

[1] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 77—78.

ființei umane. Enunțul din romanele sale întrunește însă doar aparențele dialogului socratic, deoarece genul de informații vehiculate de el rămîne acoperit de goluri care îi întreține ambiguitatea. Conversația dintre Mercier și Camier evoluează ca un banal dialog cotidian :

*„În ce moment anume ai constatat absența sacului nostru ? zice Mercier.*
*În această dimineață, zice Camier, cînd am vrut să înghit cîteva sulfamide.*
*Aceste detalii nu mă interesează, zice Mercier.*
*Îți amintești evenimentele de ieri seara, zice Camier.*
*Mi le amintesc grosso modo, zice Mercier. Dar ne găseam într-un cartier pe care îl cunosc puțin.*
*Cum te simți azi, zice Camier.*
*Slab, dar decis, zice Mercier. Dar tu ?*
*Nu văd umbrela, zice Mercier.*
*Camier se controlează, aplecîndu-și capul și îndreptîndu-și brațele, ca și cînd era vorba de un nasture.*
*Trebuie să o fi uitat la Hélène, spune el.“* [1]

Dar un asemenea gen de discurs simplu, aparent logic, are goluri mici, create în mod deliberat de autor. Ele duc la o continuă deviere a conversației spre alte obiecte. Oricum, dialogul nu este încă atins de incoerențe grave.

Uneori dialogul cultivat de exponenții noului roman are claritatea unui schimb de replici dintr-o comedie clasică, de genul celor scrise la timpul său, de Molière. În această manieră procedează Michel Butor în *Passage de Milan*. Inedită rămîne mixtura dintre dialog și monolog interior care imprimă o puternică notă hilară unei scene de comedie în miniatură din familia Mogne.

*„Și tu bietul meu Felix, doar nu vei rămîne singur, cînd cei doi mai mari merg să se amuze.*
*Aparteuri :*
*Frederic : idioata.*
*Filip : vacă bătrînă.*

[1] S. Beckett, *op. cit.*, p. 37.

*Jeanne, Viola, Martine : curioasă, incorigibilă.*
*Vincent, Gerard : de ce să mă amestec.*
*Paul Mogne : obositoare, crudă, ca întotdeauna.*
*Julie... taie discuția... Dar nu e nevoie, bineînțeles că și el este invitat.*" [1]

În acest caz, se poate constata cu ușurință cum viziunea filmică asupra partenerilor de conversație și-a lăsat amprenta atît asupra discursului ca structură în sine, cît și asupra semnificațiilor sale. Intriga polifonică a romanului este susținută de acest gen de enunț foarte succint al elementelor unui polidialog, destinat să pună în lumină acte de comportament, văzute din exterior, dar și explozii de impulsuri interioare, nedeghizate de nici un fel de cuvinte ocolite.

Dificultatea comunicării dintre personaje se traduce prin incapacitatea de formulare a unui enunț referențial clar. Una din structurile cele mai ilustrative ale acestui tip de discurs apare în romanul „*Dans le Labyrinthe*". Atinse de un fel de *surditate ontologică*, personajele nu mai găsesc consensuri care să le permită orientarea în universul labirintic.

— *„Ce vrei dumneata ?*
— *Caut o stradă... spune soldatul, o stradă unde trebuie să merg.*
— *Ce stradă ?*
— *Asta-i că tocmai numele nu mi-l amintesc. Era Golobier sau Motodier. Dar nu sînt sigur. Poate mai degrabă Montoret ? Femeia are aerul că se gîndește.*
— *Știi, orașul e mare, spune ea la sfîrșit.*
— *Dar se află prin partea asta, după cîte mi s-a explicat. Tînăra femeie întoarce capul spre interiorul apartamentului și, ridicînd vocea, întreabă pe cineva dinăuntru :*
— *Ai auzit tu de o stradă Montoret ? Undeva pe aproape. Sau ceva asemănător.*" [2]

[1] M. Butor, *Passage de Milan*, pp. 66—67.
[2] A. Robbe-Grillet, *În labirint*, pp. 53—54.

Scanned with OKEN Scanner

Dialogul acesta între un ins amnezic și o femeie „«bolnavă» doar de surditate ontologică, nu poate duce la nici un consens. În alte cazuri, dialogul este construit de Alain Robbe-Grillet în așa fel încît raportul dintre afirmație și negație să ducă la o anulare totală a sensului discursului.

— *„Iar pe acolo ?*
*Puștiul întoarse încet ochii într-acolo unde omul îi arătase mișcînd încet capul. Trăsăturile feței nu trădează nici o căutare dificilă, nici o incertitudine, cînd repetă cu același ton neutru :*
— *În bulevard.*
— *Tot ăla ?*
*Și iarăși e liniște, și zăpada care cade din ce în ce mai greu, mai lentă.*
— *Da, spune puștiul. Pe urmă, după o pauză : Nu. Și pînă la urmă, cu o violență neașteptată : Acolo e bulevardul !“* [1]

Oricine poate constata cu ușurință că cititorul nu se mai găsește în fața unui dialog pur. Exprimarea unor nonsensuri care nu ating nici în acest caz limitele incoerenței totale, ci doar ale incertitudinii, l-a determinat pe Alain Robbe-Grillet să construiască un *discurs verbal*, integrat într-un alt tip de enunț informațional mai complex, destinat să dea imaginea unui act de comportament în totalitatea sa.

Dacă în *Dans le Labyrinthe*, replica nu mai este în cele mai multe cazuri un răspuns la o interogație, pentru că nici interogația nu mai este clară, în *La Route des Flandres*, Claude Simon întrerupe din cînd în cînd scriitura continuă prin spațializarea unui *dialog excrescent*, inclus, de obicei, în textura neîntreruptă.

Convorbirea dintre George și Blum, după ieșirea dintr-un bistrou, are ceva din dicteul automat al suprarealiștilor, reprezentînd un gen specific de *conversație aglutinantă*. Anumite cuvinte chei, fac să se lipească

[1] *Op. cit.*, p. 34.

de ele altele printr-o alianță aberantă, nesupusă discursului cu o iradiație semantică obișnuită. În aceste cazuri, textura discursului capătă un caracter eteroclit, hilar și absurd.

*„nu înțeleg nimic.*
*atunci ești mai tîmpit decît Wack. Pariez că el a înțeles de multă vreme*
*mai prost decît Wack foarte bine. Dar repet încă aceasta. El (vreau să spun adjunctul acel tip care azi de dimineață înarmat cu o umbrelă din propria sa frică și meterezul de apărare a unui ofițer s-a dus să-l sfideze provocator pe celălalt care era înarmat cu o pușcă) s-a culcat cu sora sa care era femeia acelui șchiop nu-i așa.*
*da*
*Oamenii ăștia de la țară toți la fel ce zici ?*
*da*
*surorile și caprele lor nu-i așa:..*
*tipul din bistrou nu prea avea aerul să facă deosebirea între nevastă-sa și un cîine*
*poate*
*Știu să arunce zarurile destinului Secrete care se pierd Comod totuși*
*atunci a transformat propria capră într-o fată sau sora în capră și Vulcan vreau să spun acest șchiop s-a căsătorit cu capra-picior și acest țap de frate a venit s-o murdărească în propria sa casă, nu-i așa ?*
*așa a spus*
*atunci era lapte de capră ?*
*care ?*
*cel care era în grajd azi de dimineață cel ascuns în spatele păunului mitologic...“* [1]

Este ușor de observat că extensia dialogului prin aglutinarea de date referențiale eteroclite nu reprezintă o sporire de sens, ci o pierdere continuă a semnificației globale. Prin lipsa de coerență a indicilor informaționali,

[1] Cl. Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1963, pp. 108—109.

dialogul se distorsionează în așa fel încît sensul *sintagmatic* îl subminează în permanență pe cel *paradigmatic*.

Cînd în spațiul dezastrului, produs de înfrîngere, conversația devine mai clară, faptul acesta se datorește inflexiunilor sale tragice, transmise de autor prin detalii specifice umorului negru.

*„Ce crezi că este mai important : să mori de frig sau să mori decorat ? și Georges : Așteaptă să mă gîndesc. Să mori de dragoste ? și Blum : Asta nu există. Numai în cărți. Ai citit prea mult și din nou obscuritate, negru, cele două voci își răspund :*
*Crezi că și calul a citit prea multe cărți*
*De ce*
*Pentru că știe că trebuie să moară*
*Nu știe nimic*
*Ba da Din instinct*
*Cîte lucruri știi tu din instinct*
*Cel puțin unul : că mă omori*
*Bine După părerea ta ce valorează mai mult pielea unui cal sau a unui soldat*
*Doar știi ce e bursa Chestie de circumstanță*
*Totuși există unele indicii*
*Am impresia că în acest moment kilogramul de cal face mai mult decît kilogramul de soldat.“* [1]

Păstrînd doar structura exterioară a schimbului socratic de puncte de vedere, dialogul, clar, opac, incoerent, delirant, absurd, nu reprezintă un procedeu de mare circulație în noul roman. Chiar și atunci cînd neoromancierii respectă tiparele sale clasice, funcționalitatea sa este diferită.

Tentată de reconstituirea ideilor în starea lor inițială de germinare, Nathalie Sarraute imprimă dialogului ezitarea, pauzele, secvențele unei elaborări în curs de a se cristaliza, care fac din el într-adevăr un gen de stenogramă a unui flux psihic fragmentar, organizat doar într-o anumită măsură de canoanele discursului verbal.

[1] *Op. cit.*, p. 111—112.

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai dificilă experiență de acest gen a fost realizată de Nathalie Sarraute în *Les fruits d'or* (1963). În aparență total descentrat, romanul acesta are totuși o coloană axială, simbolizată de o operă literară publicată și ecourile ei în viața publică.

În această ipostază, personajele devin *voci* care emit judecăți despre o carte. Discursul își păstrează unitatea prin faptul că este destinat de un vorbitor unui ascultător. Anunțurile verbale au structura unor rudimente de dialog puternic oralizat. Ele sînt, de fapt, monologuri extinse, prin care o voce care vorbește transmite un flux de informații unei alte *voci* care ascultă. Conversația este, așadar, unilaterală. Dialogul beneficiază, aproape în fiecare caz, de un singur vorbitor. El nu are replică directă, deoarece *vocile* care se înscriu în banda sonoră a circuitului psihic, reprezintă alte personaje anonime care monologhează.

Vocea unui spirit clasic se aude astfel : „Les Fruits d'or, *draga mea... cred că maestrul nostru, aici va fi de părerea mea... este o operă de artă, pentru ce ? În primul rînd că este foarte adevărată. Totul este de o extraordinară justețe. Mai real decît viața. Organizată. Ordonată. Savant construită*" [1]

Perceput din altă perspectivă, romanul scoate în evidență monologul unui spirit sentimental și romantic. „*Știi că este frumoasă această cărțulie. Sînt îndrăgostită de Estelle. Scena cu clar de lună... Cascadele... Bravo iată ce ne trebuie în acest moment, sentimente pentru midinete...*" [2]

*Vocile* nu intră în conversație polemică pentru că aceasta nu este posibilă. Ele sînt distribuite de autoare în roluri care emit opinii ce nu au decît arareori un plan de convergență. Totuși registrul *vocilor afirmative* este confruntat de scriitoare cu cel al *vocilor negative* prin actul global de lectură. Negația vine din partea unui apărător al textului clar „*Ei bine puteți să spuneți ce*

[1] N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, Gallimard, p. 61—62.
[2] *Op. cit.*, p. 116.

*vreți, dar eu, Les Fruits d'or, nu-mi place așa ceva. Mi se pare plictisitoare. Este obscură. Are pasaje care a trebuit să le reiau de trei ori"* [2].

Cînd negația se produce în numele unor modele preexistente, vocile care monologaseră se întîlnesc într-un vag spațiu de confruntare, facilitat de polidialog.

*„O cărțulie cu Les Fruits d'or este o adevărată ghicitoare. E făcută din bucăți adunate... trucuri care sînt strînse de peste tot...*

*— Vă cred... Să știți că eu l-am descoperit în roman pe Anacreon...*

*— Eu pe domnișoara de Scudery...*

*— Lautréamont...*

*— Și Sterne, să vedeți. El mai ales...*

*— Nu aici, eu nu sînt de acord. Vă amintiți de Thomas Mann, de primele lui scrieri?*

*— Bine dar Brehier cunoștea germana?*

*— Au fost publicate de multă vreme într-o mică ediție în limba franceză, epuizată, este adevărat, dar am avut un exemplar în mînă, acum cîțiva ani. Asemănarea este stupefiantă."* [2]

Dacă Nathalie Sarraute a izbutit să construiască un gen specific de dialog care include adeseori bogate elemente de comentariu despre *emitent* sau ascultător, Marguerite Duras desparte în mod deliberat discursul personajelor de comentariile care consemnează comportamentul care îl însoțește.

Compus din enunțuri neterminate, referințe vagi, tăceri, scurte suite de cuvinte cu o puternică încărcătură afectivă, replicele personajelor din *L'Amour* sînt întotdeauna integrate într-un cadru referențial construit de autoare în scopul sincronizării *limbajului verbal* cu *limbajul gestual*.

*— „Deci ați venit — ea reia — ați venit la S. Thala pentru mine.*

[1] *Op. cit.*, p. 85.
[2] *Op. cit.*, p. 213.

*Ea îl examinează în întregime, face un semn de negare, face nu, neagă accidentul de gîndire, care era gata să se producă, care o traversase. Apoi spune cu certitudine :*

— *Ați venit aici pentru a vă omorî.*

*Ea așteaptă. El nu răspunde. S-ar putea crede că el doarme.*

*Ea îl atinge și adaugă :*

— *Fără asta nu m-ați fi văzut.*

*Ea îl strigă :*

— *Înțelegeți*

*El face semn că a înțeles. Ea tace. El întreabă :*

— *Nu v-a văzut nimeni niciodată ?*

*Ea răspunde limpede :*

— *Toată lumea mă vede, — ea așteaptă — dumneavoastră ați văzut altceva în plus.*

*Ea îl arată, care merge, departe, adaugă.*

— *El.*

*Ea rămîne nemișcată în fața mării. El spune :*

— *V-am uitat.*

— *Da, aceasta e — ea descifrează încet spațiul — deci ați venit la S. Thala pentru a vă sinucide și apoi ați văzut că sînt încă aici.*

— *Da*

— *V-ați răzgîndit.*

— *Da — adaugă — de cînd — se oprește*

— *Nu găsesc cuvîntul pentru a vă spune aceasta.*« [2]

În general, dialogul personajelor Margueritei Duras, întretăiat mereu de mari pauze, sucombă în cele din urmă în tăcere. Comunicarea dintre oameni, chiar și atunci cînd se iubesc, este barată de neputința cuvîntului de a întreține un flux psihic continuu între partenerii de conversație. Marile iubiri din romanele Margueritei Duras eșuează din cauza «*cuvintelor bolnave*», lipsite de densitate, care fac imposibil transferul unui mesaj profund de la un om la altul. *Tăcerea* ascunde

[1] M. Duras, *L'Amour*, p. 63—65.

în opera Margueritei Duras drama unui *discurs verbal* care nu se poate naște, nu poate fi enunțat.

Dar nu trebuie trecut cu vederea faptul că, în numeroase opere ale neoromancierilor, dialogul dispare cu desăvîrșire. El este convertit într-un imens monolog al naratorului, transmis printr-un *stil indirect liber*, ca în *Le Palace* de Claude Simon sau ca în *Triptique* (1973), roman ce aparține aceluiași autor. În asemenea cazuri, enunțul narativ la persoana a treia, însumează toate tipurile de discurs, fapt care îngreuiază în mod sensibil procesul de înțelegere a operei. Acoperit de pluralul «vous» care include în mod programatic toate persoanele gramaticale, monologul naratorului din *La Modification* nu devine *apersonal*. *„Iată paragrafele înghesuite ale regulamentelor, coloanele înghesuite ale indicelui de gări, tabloul relațiilor internaționale și iată-l pe cel care te interesează : litera E, Italia, în care regăsești trenul de față...“* [1]

Monologul rostit cuprinde însă numai o parte a discursului intim. Preluat din teatru, el nu trebuie confundat cu analiza zonelor abisale, deoarece noutatea sa constă în expresia specifică pe care o capătă pe planul discursului. Presupunînd ideea de *solitudine*, de curent de conștiință «dincolo de cuvînt», el nu poate fi totuși despărțit de enunțul verbal. Dacă P. Bourget a folosit, se pare, pentru prima dată, conceptul de monolog interior în *Cosmopolis* [2], Henry James atrăgea atenția asupra faptului că acest tip de notație trebuie *„să reflecte curentul de conștiință în momentul în care se înscrie sub șocul experienței“* [3].

După ce Proust, Joyce, Virginia Woolf au dat o strălucită expresie monologului interior în operele lor, Edouard Dujardin îl definește ca *„un discurs fără auditoriu și nepronunțat, prin care un personaj exprimă gîndirea sa cea mai intimă, cea mai apropiată de incon-*

[1] M. Butor, *Renunțarea*, p. 81.
[2] M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 257.
[3] Apud. *op. cit.*, p. 263.

*știent, anterioară oricărei organizări logice, adică în starea sa născîndă, prin mijlocul frazelor directe, reduse la un minimum sintaxial...*“ [1]

Dat fiind însă faptul, că exponenții cei mai numeroși ai *antiromanului* refuză să exploreze stările psihologice abisale, monologul interior nu are o largă răspîndire în operele lor. Forma cea mai apropiată însă de aceasta este reprezentată de *subconversația* din romanele Nathaliei Sarraute. Tipul acesta de discurs facilitează exprimarea directă a unor impresii printr-un enunț care refuză limbajul noțional ce raționalizează exprimarea *curentului de conștiință*. Ca și monologul interior, *subconversația* sincronizează impresiile născînde cu exprimarea lor spontană. Sintaxa abruptă a acestui discurs are un profund caracter afectiv. *„Veseli, tineri, fără griji. Un nimic îi face să rîdă. Este abia un mic tremolo... pare puțin forțat... ca și fabricat... notele dure... înghețate... ciocănesc ca grindina... Unde a învățat ea oare acest lucru, acest rîs de actriță mediocră pe care îl are de cîtăva vreme? Totul se lipește de ea, apucă totul, gesturi, cuvinte, intonații, accente... joacă în mod continuu roluri... scuturîndu-și buclele, deschizînd ochii mari, făcînd gură de femeie-copil, de tînără soție, unită împotriva voinței sale cu acest bărbat copt și viclean...*“ [2]

Relaționată cu emitentul sau detasată de acesta, *subconversația* reprezintă un permanent avans al fluxului inconștient spre suprafață și totodată un act de recul, determinat de cenzura eului.„*Nu, nici o primejdie. Cînd e vorba de ea. Niciodată. La ce se gîndește el? Dar eu ce dracu îmi închipuisem? Despre ce oare m-am apucat să vorbesc? Despre ce dezinvoltură? Nu, n-are să se teamă de nimic în direcția aceasta.*“ [3]

Discursul neoromancierilor nu are astfel la bază un model unic, o rețetă literară uniformă. Variat, ca și pro-

[1] Apud. M. Raimond, *Le Roman deputs la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 313.
[2] N. Sarraute, *Vous les entendez ?*, p. 28—29.
[3] N. Sarraute, *Portretul unui necunoscut*, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

gramul lor literar, ca și opera lor, discursul din *anti-roman* are un registru complex, al cărui plan unic de convergență este reprezentat de modul de situare a omului în contextul vieții contemporane.

El presupune, așadar, o viziune despre lume și societate care, chiar dacă nu este explicită, scoate în evidență modul prin care se relevă ființa umană contemporană, alienarea sa într-un univers reificat, dificultatea comunicării individului cu ceilalți etc.

Refuzînd *discursul* cu semnificații, neoromancierii le creează în permanență, împotriva voinței lor. Opera lor rămîne și pe acest plan un document care ilustrează un anumit mod de comunicare în societatea labirintică modernă.

Scanned with OKEN Scanner

# UN ROMAN NOU. UN CITITOR NOU

DE aproape trei secole, cititorul reprezintă pentru romancier un termen de referință, o prezență continuă spre care își îndreaptă atenția în chipurile cele mai diferite. Dacă pe parcursul epocii luminilor, cititorului îi erau destinate scurte prefețe, ca și unele comentarii din textura epică, menite să atragă atenția acestuia asupra sensului unui episod sau altul în veacul următor, publicul iubitor de romane a fost angajat de scriitori în marea bătălie a impunerii unor genuri noi ale scriiturii în proză.

Din această cauză, prefețele succinte de altădată au fost transformate în adevărate programe literare, destinate să modifice gustul publicului ; să suscite interesul pentru noi formule romanești și să denunțe pe acelea ce erau considerate perimate.

Spre deosebire de prozatorii veacului trecut, romancierii moderni care s-au afirmat în primele decenii ale secolului nostru au renunțat, în mare măsură, la acest gen de dialog cu cititorii. Publicul nu a devenit însă pentru ei un factor neglijabil. Dar mijloacele de comunicare cu cititorii s-au schimbat. Dacă în unele cazuri, opera romanescă a fost lăsată să-și facă singură destinul public, în altele, scriitorii au preferat să facă apel la instrumentele criticii literare în vederea explicării sau a justificării intențiilor lor.

În felul acesta, așa cum observa Jean-Louis Baudry, actul critic al romancierului devine propria *„lectură a unei scrituri și totodată scriitura unei lecturi, orice scriitură fiind legată de o lectură și orice lectură de o scriitură."* [1]

Fundamentarea acestui *„cîmp de lectură"* printr-o activitate teoretică reprezintă în epoca noastră calea cea mai

[1] J. L. Baudry, *Écriture, fiction, idéologie*, în *Théorie d'Ensemble*, Paris, Du Seuil, 1968, p. 130.

frecvent utilizată de scriitori pentru influentarea cititorilor.

Creşterea interesului pentru destinatarii operelor româneşti apare pe planuri teoretice diferite. Ea se configurează atît la romancierii de idei, preocupaţi de propagarea unui mesaj în rîndurile receptorilor, cît şi în rîndurile sociologilor care studiază circulaţia cărţii sau ale criticilor, ce acordă o semnificaţie deosebită actului de lectură.

Numeroşi critici contemporani, ca J. P. Sartre şi M. Blanchot, consideră că opera literară este un proiect, o construcţie a cărei înţelegere completă nu se poate produce decît prin actul de lectură. Dacă opera reprezintă un apel adresat unui destinatar real sau imaginar aceasta însemnează, după opinia lui J. P. Sartre, că *„creaţia nu-şi găseşte desăvîrşirea decît în lectură, deoarece artistul trebuie să încredinţeze altuia grija de a împlini ceea ce el a început.“* [1]

Privind această relaţie din perspectiva unui scriitor angajat, filozoful francez are în vedere modul în care un anumit public, o anumită categorie sau clasă socială poate să devină solidară cu mesajul unei cărţi. *„Nu este vorba, în nici un caz, de a descoperi terenuri noi ale gîndirii, ci doar de a da o formă «locurilor comune» [...] în aşa fel încît pentru cititor [...] să devină o ceremonie de «recunoaştere» [...] adică afirmaţia [...] că autorul şi cititorul sînt din aceeaşi lume şi au asupra oricărui lucru aceleaşi opinii.“* [2]

Formată dintr-o mare mulţime de indivizi receptori sau dintr-un singur cititor, prezenţa publicului interlocutor este considerată şi de cunoscutul sociolog al literaturii, R. Escarpit, ca o necesitate absolută, determinată de însăşi ideea de difuzare a unei opere literare, de publicarea acesteia. [3]

[1] J. P. Sartre, *Situations*, II, Gallimard, p. 96.

[2] *Op. cit.*, p. 138.

[3] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dialogul angajat de romancier cu publicul interlocutor poate să capete din ambele părți un caracter de confirmare, de negare, de reacție pur emotivă, de răspuns la o anumită modă etc. R. Escarpit consideră că *„O operă este funcțională cînd se produce o coincidență între publicul interlocutor și publicul spre care aceasta a fost lansată prin însăși publicarea sa."* [1]

Cazurile de fericită coincidență a unor romane, ca *Misterele Parisului* sau *Werther*, cu gustul publicului din vremea în care au fost tipărite, sînt extrem de puține. Coincidența care poate face ca o operă romanescă să fie *funcțională* nu este reprezentată doar de patrimoniul comun de idei, ci și de gradul de receptivitate al cititorilor, de gustul lor, ca și de gradul de cultură.

Există, așadar, anumite premize conjuncturale ale actului de lectură, care pot facilita succesul unui roman, pot să-l întîrzie încă multă vreme sau pot să-l reducă la gradul zero. Fenomenul acesta, extrem de complex nu poate fi explicat doar prin unii factori abstracți ca *Zeitgeist* (spiritul epocii), deoarece un asemenea climat uniform este greu de realizat în epoca modernă prin actul imediat de receptare a unei opere literare.

Hans Robert Jauss remarcă, pe bună dreptate, faptul că *„Modul de constatare obiectivă a succesului literar ca o congruență între intențiile operei și așteptarea unui grup social, îi pune pe sociologii literaturii într-o mare încurcătură, atunci cînd trebuie să explice un succes întîrziat sau durabil."* [2]

Jauss atrage atenția asupra faptului că există opere care în momentul publicării nu au un public specific. De aceea, el trebuie să spargă un anumit spațiu restrîns, de înțelegere și să-și formeze încetul cu încetul interlocutorii adecvați. Faptul acesta l-a determinat pe cercetătorul german să pună în circulație conceptul de *„Erwartungshorizont"*, prin care înțelege un spațiu isto-

[1] *Op. cit.*, p. 99.
[2] H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Surkamp Verlag, 1970, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

ric de așteptare, un timp de aclimatizare cu opera, ce permite o apreciere dialectică mult mai profundă a modului de receptare a acesteia.

Fenomenul acesta este înțeles la fel și de unii romancieri moderni, cu o scriitură extrem de dificilă. Ph. Sollers, de pildă, crede că o operă literară nu există prin ea însăși decît în mod virtual. Ea depinde de tipurile de lectură ce o *actualizează* și de *momentele* în care acestea se *repetă* pe parcursul timpului.

Pornind de la o asemenea premiză, Arthur Nisin ajunge la concluzia că *„Istoria operelor, dacă aceasta este posibilă va fi însăși istoria lecturilor lor nenumărate."* [1]

Modul în care *neoromancierii* se înscriu în istoria acestor discuții, privitoare la raportul dintre operă și cititori, le conferă și pe acest plan un timbru specific.

Se știe doar că cei mai mulți dintre ei nu și-au propus să realizeze scrieri cu un *mesaj prestabilit*. Dar în măsura în care el se constituie în mod indirect prin textura operei, neoromancierii nu refuză cititorilor libertatea de a-l căuta și detecta pe parcursul timpului. Calea pe care o propun ei cititorilor de a le aborda operele, nu este de la *sens* spre *formă*, ci de la prioritatea *formei*, considerată ca deținătoarea unui caracter semnificant.

Dar niște prozatori care își propun să inoveze arta romanului prin distrugerea unor coloane axiale ale acesteia, cum sînt *intriga* și *personajele*, șochează în mod direct *orizontul de așteptare* apropiată a cititorilor. Aceștia se văd frustrați de niște mituri în care s-au obișnuit să creadă de foarte multă vreme.

Dacă cei mai mulți romancieri din toate epocile au năzuit să *amuze* și să *instruiască* publicul interlocutor prin operele lor, exponenții *antiromanului* îi propun acestuia spre lectură un text relativ ermetic, destinat să se constituie în *aventură romanescă* prin derularea exclusivă a scriiturii. *„Înainte de operă*, precizează Alain

[1] A. Nisin, *La littérature et le lecteur*, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

Robbe-Grillet, *nu există nimic. Nici certitudine, nici teză, nici mesaj. A crede că romancierul are ceva de spus și că el caută după aceea cum să spună, reprezintă contrasensul cel mai grav. Căci în mod precis acest «cum», această modalitate de a spune, ce constituie proiectul scriitorului, proiect obscur întrutoate, va fi acela ce va reprezenta mai tîrziu conținutul îndoielnic al cărții.*" [1]

Consecvent cu ideea sa inițială, că romanul este o căutare ce își *creează propriile semnificații*, Alain Robbe-Grillet crede că operele neoromancierilor, scrise cu cuvinte pe care le întrebuințează toată lumea, nu prezintă dificultăți deosebite pe parcursul actului de lectură. Cititorul ideal pe care îl caută Alain Robbe-Grillet nu trebuie să fie în mod obligatoriu un interlocutor foarte cultivat. Pentru înțelegerea *antiromanului*, acestuia i se cere doar să renunțe la orice prejudecăți și, în mod deosebit, la acelea desprinse din evoluția și receptarea prozei pînă la 1900.

Șocul „*antiburghez*", realizat de neoromancieri, este minim. Scriitura lor obscură, care creează în permanență dificultăți de decriptare, nu-i poate conferi în momentul de față o largă audiență.

În eseul său, *Le lecteur du nouveau roman*, Denis Saint-Jacques relevă faptul că după ce exponenții antiromanului au respins umanismul tradițional, au depășit realismul și au rupt relațiile cu publicul burghez, operele lor au căpătat o funcție „*narcisistică*" [2], neputîndu-și găsi decît un auditoriu redus [3].

Absența unui public larg îi face pe mulți dintre *neoromancieri* să manifeste fie un dispreț abia reținut pen-

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour le nouveau roman*, p. 153.
[2] D. Saint-Jacques, *Le lecteur du nouveau roman*, în *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, I, p. 141.
[3] K. Netzer, *Der Leser des Nouveau Roman*, p. 10, arată că *Modification* a avut în franceză un tiraj de 65 000 ex., iar în germană 5 000, iar *Passage de Milan* 17 600 ex., *Planétarium* de N. Sarraute a avut un tiraj de 11 000 ex., și *Les Fruits d'or*, 10 000 ex. (vezi p. 120).

Scanned with OKEN Scanner

tru scriitorul cu opere de succes, supus circulației de larg consum, fie să-și deplaseze atenția spre viitor, deci spre acei cititori al căror *orizont de așteptare* urmează să se cristalizeze într-un timp nedefinit.

De aceea, Michel Butor socotește opera literară un „*Text aruncat în mare, în căutarea publicului său. Dar trebuie să remarcăm că această indeterminare amețitoare nu se poate produce decît în interiorul unui mediu istoric deschis spre viitor, cu un punct originar foarte precis: data de publicare și de realizare.*“ [1]

*Școală a refuzului, roman al absenței, antiromanul* nu poate astfel nici el face abstracție de existența publicului-interlocutor. Dimpotrivă, cea mai intensă solicitare, care a impus-o pînă în momentul de față proza celor ce o citesc, este reprezentată de acest gen de scriitură dezafectată, silențioasă, ambiguă și descentrată. Ea își propune astfel ca prin actul de lectură să realizeze ceea ce însuși Sartre dorea: *sinteza percepției și a creației.* În acest scop, procesul de receptare a *antiromanului* este convertit într-un imens efort de *re-construcție și re-creare* a operei. Scriitorul „*bricoleur*“, preocupat de mecanismul intern al textului încearcă să-l transforme și pe cititor într-un „*bricoleur*“ anonim, capabil să-și găsească o anumită satisfacție în *demontarea* și *montarea* unei *forme literare, eventual semnificante.*

Dirijat spre detectarea unor *enigme* multiple, cititorul *antiromanului* se metamorfozează, prin intenția exponenților genului, într-un *Oedip modern* [2], obligat să caute însă în mod silnic „*adevăruri*“ care nu-i conferă însă nici o certitudine.

[1] M. Butor, *Répertoire*, II, p. 131.
[2] Vezi K. Netzer, *Der Leser des Nouveau Roman*, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

# NOUL ROMAN, O LITERATURĂ CONTESTATARĂ SUPUSĂ UNEI CRITICI CONTESTATARE

CA și alte manifestări literare de avangardă din secolul XX, *noul roman* a pătruns în viața artistică a epocii noastre prin violentarea unor tradiții, configurată prin unele profesiuni de credință și articole polemice, destinate să introducă în *„era suspiciunii"* atît operele apreciate ca o emanație a prozatorilor omniscienți, cît și scrierile romanești de dată mai recentă, fundamentate pe mitul profunzimii.

Tentativa neoromancierilor de *revoluționare* a scriiturii romanești prin unele acte de *ruptură* cu tradiția, ce s-a soldat cu declararea unor opere majore, mai vechi sau mai noi, ca *perimate*, reprezintă un fenomen întîlnit în diferite etape de dezvoltare a culturii.

Futuriștii și suprarealiștii au declarat, la timpul lor, război întregii culturi tradiționale. Eugen Ionescu, în momentul în care încerca să impună *teatrul absurd* în arena literară, nu a ezitat să-i califice pe anumiți dramaturgi de talia lui Ibsen sau Pirandello, ca plicticoși și demodați, iar pe Sartre să-l introducă în marea matcă anonimă a teatrului de bulevard.

Cînd Roland Barthes a apărut în ipostaza de purtător de cuvînt al *noii critici*, atacurile au fost îndreptate împotriva criticii universitare academizante, de factură lansoniană. Lupta dintre *clasici și moderni* este astfel reluată la anumite răstimpuri, în diferite contexte social-istorice și culturale. Ea capătă un caracter deosebit de acut în momentul în care un gen literar este pus sub semnul interogației din cauza scăderii vitalității sale sau a reducerii audienței publice. Dar dimensiunile unei ample polemici între apărătorii *tradiției* și ai *modernității* pot să capete un puternic relief și atunci cînd o întreagă cultură este situată în mod artificial sub sem-

nul *crizei*, dedusă doar din simptomele sale aparente de îmbătrînire.

Proporția și ecoul unor polemici de această natură sînt în mare măsură determinate și de spațiul teoretic pe care îl dețin în cîmpul gîndirii critice.

Dacă *antiteatrul*, cu excepția lui Eugen Ionescu, nu a beneficiat de o largă *critică de susținere*, realizată de dramaturgi, dacă opoziția dintre *critica universitară* și *noua critică* s-a sprijinit pe un suport teoretic firesc, venit din ambele părți, *antiromanul* a avut marea șansă de a fi propagat de scriitorii care îl cultivă, datorită dublării activității lor literare de aceea de critici.

Începînd din anul 1955, cînd a apărut romanul *Le Voyeur* care urma după *Les Gommes* (1953), s-a creat un climat mai larg de interes pentru operele neoromancierilor francezi. El a fost, pe de o parte, facilitat de polemicile zgomotoase, cu un fundal programatic, în care s-a angajat Alain Robbe-Grillet, pe de altă parte, de spațiul teoretic în care R. Barthes integra noua *școală a privirii*, ce își propunea să realizeze o *literatură a obiectelor*.

Dar războiul declarat romancierilor cu o formație clasică nu a întîrziat să producă, cel puțin pe plan virtual, anumite «victime» post-mortem. În marele muzeu imaginar al prozei, confundat, mai ales la început, de exponenții *antiromanului* cu un imens cimitir al culturii, au fost azvîrliți cu o generozitate demnă de o cauză mai bună, scriitori ca Balzac, Flaubert, Proust, Virginia Woolf. Doar Beckett, Kafka și Camus, ca și unii prozatori comportamentiști americani, din generația mai veche, au fost cruțați, cel puțin în parte, de potopul unei critici superioare, cu presupuse explozii nimicitoare, justificate de nevoia acreditării *romanului viitorului*.

Tipul acesta de *critică teroristă*, exercitată de unii scriitori de avangardă la diferite răstimpuri creează însă doar pentru o scurtă perioadă o anumită stare de perplexitate. După aceea, cititorii și criticii care nu se supun unei literaturi hegemonice, impuse prin violență, își

regăsesc echilibrul, iar operele destinate să revoluționeze scriitura în proză au fost convertite în obiectele unui examen critic lucid, apt să se sprijine pe dimensiunile istoriei, văzută ca o continuă devenire.

În primul rînd a fost pus sub semnul îndoielii conceptul de *școală a noului roman*. Referindu-se la acest numitor comun, Maurice Nadeau scrie că *„Noul roman reprezintă o denumire comodă, pusă în circulație de gazetari, pentru a desemna un anumit număr de tentative care, în anarhia căutărilor individuale, au convers: romanul psihologic, romanul pasiunii sau al acțiunii, în avantajul unui discurs care se preocupă mai puțin de convențiile genului, cît de o realitate particulară pe care să o exprime. Care realitate? Pornind de aici, opiniile se împart. Este abuziv să se creadă că pornind de la același refuz care îi unește, adepții genului romanesc urmează același drum“* [1].

Evoluția noului roman, care a înregistrat un proces firesc de diversificare, a constituit ea însăși un argument, pentru unii critici care afirmă că nu se poate vorbi de existența unei școli unitare. Dealtfel, confruntați ei înșiși cu peisajul general al creației lor literare, exponenții *antiromanului* se găsesc într-o dificultate din ce în ce mai mare, atunci cînd se referă la existența unei *școli* privite ca o expresie a unui program literar relativ unitar. Pentru cei care vorbesc de existența unei *„școli Alain Robbe-Grillet“*, autorul însuși preciza în 1958 că nu se poate pomeni de așa ceva. Într-un interviu acordat lui L. Peillard în 1963, Michel Butor atrage atenția asupra faptului că însuși conceptul de roman este ambiguu în general. Apartenența la *noul roman* este indicată de el în mod vag, pornind de la faptul că în anii 1956—1957 au apărut unele opere ce au unele trăsături comune, dar aparțin unor scriitori de vîrste diferite, care vin dinspre orizonturi deosebite.

[1] M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, Idées, 1953, p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

Avansînd la un moment dat ideea unui program unic, Alain Robbe-Grillet îi reproșează Nathaliei Sarraute că *glorifică psihologia* prin operele sale, iar lui Michel Butor, că este preocupat de o lume invizibilă și misterioasă, destinată să scoată în evidență o conștiință superioară din unghiul căreia este apreciat comportamentul uman.

Dar în pofida acestor divergențe teoretice dintre exponenții *noului roman*, ca și a diferențelor care există între operele lor, ei au intrat în istoria literară sub același numitor comun, configurat atît prin planul de convergență al *refuzului*, cît și prin acela al *opțiunilor*.

A pretinde unei școli literare o totală unitate de puncte de vedere și o uniformizare riguroasă a creației în funcție de un anumit program, ni se pare o aberație.

Se știe doar că despre romantism s-a vorbit la fel, ajungîndu-se pînă la afirmația că există atîtea romantisme, cîți scriitori romantici se găsesc pe pămînt. Un asemenea punct de vedere nu a putut anula școala romantică. De aceea și afirmația lui Réal Ouellet că *„Expresia de nou roman nu este fericită și nici originală pentru a desemna un număr de opere care prezintă în mod indiscutabil unele analogii"* [1], ni se pare de asemenea absurdă, deoarece schimbarea titulaturii unei școli literare nu ar aduce nici o modificare a conținutului său, de multă vreme constituit.

Penetrația noului roman pe diferite meridiane ale globului, constituirea sa ca obiect al criticii universitare, discutarea sa amplă în presa literară, ca și la diverse reuniuni cu caracter internațional, demonstrează că în pofida faptului că acesta poate sau nu poate să ne producă plăcere, reprezintă o realitate istorică, un fenomen în curs de clasare în cadrul evoluției prozei literare.

Neoromancierii sînt deplin conștienți de confruntarea severă cu istoria, care îi va supune aceluiași examen

[1] *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Garnier, p. 7.

riguros, în numele *tradiției* și al *noutății* așa cum au procedat și ei cu alte fenomene literare anterioare. Poate și din această cauză, atitudinea unora dintre ei, care le crease faima îndoielnică de *iconoclaști*, a înregistrat tonuri mai moderate în aprecierea înaintașilor sau adevărate acte de dezicere. Nathalie Sarraute și Alain Robbe-Grillet nu se sfiesc astfel să declare că nu au respins niciodată operele lui Balzac și Flaubert, iar Michel Butor atrage atenția asupra faptului că i s-ar fi atribuit în mod arbitrar unele idei eronate despre Rabelais, M-me de La Fayette, Balzac, Proust și alții.

Replierile acestea abile sau înțelepte nu au putut face să fie uitată violența cu care au pătruns în arena literară, spiritul demolator prin care au încercat să-și impună propriile opere, ca unice modele valabile pentru scriitura contemporană în proză, eventual, și pentru cea viitoare.

Spiritului lor iconoclast, de contestare amplă a unor valori din trecut și prezent, li s-a opus o reacție tot atît de dură, care merge uneori pînă la anularea tuturor meritelor lor literare.

Obiecțiile împotriva noului roman vin din direcții diferite și au un caracter eterogen. De la un scriitor cu o formație tradițională ca Romain Gary pînă la critici și istorici literari cu o formație și orientare filozofică deosebită, ca Pierre de Boisdeffre, Jean Bertrand Barrère, Robert Kemp, François Mauriac, Denis Saint-Jacques, Edouard Loup, André Sauvage etc., se configurează un amplu front opozițional care contestă *noul roman*, în numele unor argumente și principii extrem de variate. [1]

În pofida caracterului eteroclit al acestor obiecții, ele se înscriu totuși pe anumite linii principale de atac, care vizează atît faptul că neoromancierii își „maschează sterilitatea printr-o adevărată inflație verbală", cît și „concepția lor inacceptabilă despre lume și viață".

[1] Vezi capitolul *Contre le nouveau roman* din *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, p. 38—50.

Referindu-se la construcția și forma *antiromanului*, adversarii acestuia scot de asemenea în relief caracterul de „*bricoleur*“ al acestui tip de prozator care își chinuiește cititorii prin „*elaborarea cea mai sofisticată*“, evidențiată de „*sintaxa cea mai artificioasă*“. Atacurile unui scriitor de prestigiu ca François Mauriac merg atît de departe încît nu ezită să compare tehnica lui Alain Robbe-Grillet cu aceea a realizării unor coșuri de ambalare a alimentelor *(technique du cageot)* [1].

Dacă unii critici cu o formație marxistă ca Edouard Loup și André Sauvage scot în evidență meritele *scriiturii antiromanești*, privită ca o reacție împotriva romanului burghez contemporan, ei subliniază de asemenea faptul că operele de acest gen extrapolează ființa umană din contextul său de existență, reconstituind doar abstracții, forme exterioare ale unui eu vidat de un conținut real.

Simptomele unei reacții de mare amploare împotriva *antiromanului* s-au putut constata încă din anul 1966, ancheta publicată de *Nouvelles littéraires* în 9 iunie, fiind ilustrativă în acest sens. Pierre-Henri Simon afirma cu acel prilej că „*Cea mai mare slăbiciune a noilor romancieri este aici: nici sînge, nici carne, nici pasiuni; amor intelectualizat, un erotism morocănos în general. În rest, nici o idee...*“ [2]

Referindu-se la forța de creație a neoromancierilor, Jean Dutourd consideră că „*Scriitorii care ilustrează acest gen sînt mai degrabă artizani decît artiști, ceea ce este, desigur, onorabil, dar puțin cam plicticos*“ [3].

De aici, pînă la afirmația demolatoare a lui Mathieu Galey, distanța nu este prea mare: „*Eu cred că noul roman nu există, fiind doar o invenție a criticilor*“ [4].

[1] *Op. cit.*, pp. 38—39.
[2] Vezi R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966, unde este publicată ancheta menționată, p. 249.
[3] *Op. cit.*, p. 251.
[4] *Op. cit.*, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

În acest context mai larg se înscrie și cunoscutul pamflet al lui Boisdeffre, *La cafétière est sur la table ou contre le nouveau roman* (1967). După părerea sa, *„dictatura noului roman a atras după sine o sărăcire considerabilă a literaturii romanești“* provocînd în același timp *„separarea crescîndă a literaturii de viață“* [1].

Operele de acest gen, care au evacuat din sfera lor prezența marilor valori, nu mai dispun de mijloace apte să cucerească un public larg, deoarece ele invită doar la disperare, nu la fortificarea ființei umane pentru a adera la viață. Din această cauză, Pierre de Boisdeffre își exprimă fără ezitare convingerea că orice cititor cîștigat de neoromancieri reprezintă o pierdere pentru literatură în general.

Reacția aceasta negativă față de noul roman surprinde unele minusuri reale ale scriiturii profesate de exponenții acestei școli, dar ea este departe de a da o imagine completă și fidelă asupra artei neoromancierilor.

Noi am semnalat-o atît pentru a releva și o altă față a acestei literaturi, sensibil diferită de cea subliniată de *critica sa de susținere*, cît și pentru a demonstra cum o reacție iconoclastă nu poate să declanșeze decît o replică de aceeași natură.

Ajuns în faza sa de «clasicizare», noul roman francez reprezintă astăzi un fenomen literar relativ închis, ca manieră de structurare a discursului literar și modalitate de reprezentare a realității. Năzuința unora de a-l transforma într-un experiment semiotic de genul celui încercat de Nathalie Sarraute în *Entre la vie et la mort* (1967) sau într-o sinteză a unor procedee întîlnite în texte diferite, așa cum a procedat Alain Robbe-Grillet în *Projét pour une révolution à New York* (1970), nu le îndreptățește speranța de a ajunge la o altă etapă, ilustrată de *„le nouveau nouveau roman“*. Resursele acestui gen de scriitură sînt epuizate și orice tentativă de

[1] P. de Boisdeffre, *La cafétière est sur la table ou contre le nouveau roman*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1967, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

radicalizare a ei o împinge spre gradul zero al semnificației, făcînd-o în felul acesta în mod fatal inutilă.

*Noul roman* reprezintă astfel o etapă a evoluției scriiturii în proză în Franța, care a avut unele ecouri și în ultimele creații ale lui Heinrich Böll și Max Frisch, ca și în alte opere ale unor scriitori mai puțin cunoscuți din Europa și America Latină.

În evoluția generală a istoriei romanului, el marchează însă o experiență limitată, dar semnificativă, care a impus o examinare mai amplă a mijloacelor folosite în scriitura contemporană. Privit ca o experiență utilă de laborator literar, *noul roman* a beneficiat pe plan universal mai mult de un succes de stimă, decît de unul de lectură entuziastă, aptă să-i asigure un larg ecou în rîndurile publicului din diferite țări.

Meritele și neajunsurile sale constituie încă o dovadă elocventă că actul de căutare creează o stare febrilă de detectare permanentă a noului. Examenul acesta periodic al unor instrumente literare, confruntate cu epoca în care sînt folosite, lasă de asemenea să transpară ideea că asediul împotriva romanului, oricît de virulent ar fi, nu se soldează cu *moartea acestuia*, ci doar cu descoperirea unor noi zone ale existenței, care îi conferă *adevărului fictiv* certificatul unui *adevăr romanesc* credibil.

Scanned with OKEN Scanner

# BIBLIOGRAFIE

## A

### Alain Robbe-Grillet

#### Opere

a) *Les Gommes*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1953.
*Le Voyeur*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1955.
*La Jalousie*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.
*Dans le Labyrinthe*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1959.
*L'Année dernière à Marienbad*, cine-roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1961.
*Instantanés*, nuvele, Les Editions de Minuit, Paris, 1962.
*L'Immortelle*, cine-roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
*Pour un nouveau roman*, eseuri, Les Editions de Minuit, Paris, 1963, volum reeditat în *Idées*, 1964.
*La Maison de rendez-vous*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1965.
*Projet pour une révolution à New York*, Les Editions de Minuit, Paris, 1970.

b) *Ediții însoțite de studii explicative*

*Les Gommes*, suivi de *Clefs pour les Gommen* par Bruce Morrissette, Livre de poche, 10/18, 1962.
*Dans le Labyrinthe* suivi de *Vertige fixé* par Gérard Genette, Livre de poche, 10/18, 1964.

c) *Studii despre operă*

Morrissette, B., *Les romans de Robbe-Grillet*, préface de R. Barthes, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
Bernal, O., *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Gallimard, 1964.
Miesch, J., *Robbe-Grillet*, Classiques du XX-e siècle, Editions Universitaires, Paris, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

## Nathalie Sarraute

### Opere

a) *Tropismes*, Denoël, Paris, 1938, reeditare cu cinci texte noi, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.
*Portrait d'un inconnu*, préface de J.-P. Sartre, Robert Marin, 1948, reeditare la Gallimard, 1956.
*Martereau*, Gallimard, 1953, reeditare Le livre de poche, 1964.
*L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956, reeditare în Idées, 1964.
*Le Planétarium*, Gallimard, 1956, reeditare Le livre de poche, 1966.
*Les Fruits d'or*, Gallimard, 1963.
*Entre la vie et la mort*, Gallimard, Paris, 1968.
*Vous les entendez ?*, Gallimard, 1972.

b) *Ediții însoțite de studii explicative*
*Portrait d'un inconnu*, suivi de *Nathalie Sarraute ou l'Astronomie intérieure* par Olivier de Magny, Le livre de poche, 10/17, 1966.

c) *Studii despre operă*
Abirached, R., *Nathalie Sarraute*, Paris, 1960.
Granaki, M., și Belaval, J., *Nathalie Sarraute*, Gallimard, 1965.
Micha, R., *Nathalie Sarraute*, Editions Universitaires, Paris, 1966.

## Michel Butor

### Opere

a) *Passage de Milan*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1954.
*L'Emploi du temps*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1956.
*La Modification*, roman, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.
*La Génie du lieu*, însemnări de călătorie, Grasset, Paris, 1958.
*Degrés*, roman, Gallimard, 1960.
*Illustrations*, Gallimard, 1964.
*6.810.000 litres d'eau par seconde, étude stéréophonique*, Gallimard, 1965.

b) *Ediții însoțite de studii explicative*
*L'Emploi du temps*, suivi de *L'Exemple* par G. Raillard, 10/18, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

## Robert Pinget

### Opere

a) *Mahu ou le matériau*, Les Editions de Minuit, Paris, 1952.
*Graal Flibuste*, Les Editions de Minuit, Paris, 1956.
*Baga*, Les Editions de Minuit, Paris, 1958.
*Le Fiston*, Les Editions de Minuit, Paris, 1959.
*Clape au dossier*, Les Editions de Minuit, Paris, 1961.
*L'Inquisitoire*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
*Quelqu'un*, Les Editions de Minuit, Paris, 1965.

## Jean Ricardou

### Opere

a) *L'observatoire de Cannes*, Les Editions de Minuit, Paris, 1961.
*La Prise de Constantinople*, Les Editions de Minuit, Paris, 1965.

## Samuel Beckett

### Opere

a) *Murphy*, Les Editions de Minuit, Paris, 1947.
*Molloy*, Les Editions de Minuit, Paris, 1951.
*Malone meurt*, Les Editions de Minuit, Paris, 1952.
*L'innommable*, Les Editions de Minuit, Paris, 1953.
*Comment c'est*, Les Editions de Minuit, Paris, 1961.
*Mercier et Camier*, Les Editions de Minuit, 10/18, Paris, 1970.

b) *Ediții însoțite de studii explicative*

*Molloy*, suivi de *Beckett, le précurseur*, par B. Pingaud, Union Générale d'Editions, Paris, 1951.

c) *Studii despre operă*

Onimus, J., *Beckett*, Desclée de Brouwer, Paris, 1968.
Smuda, M., *Becketts Prosa als Metasprache*, München, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

# B

## 1. *Studii critice cu referințe la noul roman francez*


Horst, K. A., *Das Spektrum des modernen Romans*, Verlag, C. A. Beck, München, 1960.

Zeltner-Neukomm, G., *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*, Rowohlt, Hamburg, 1960.

Picon, G., *L'usage de la lecture*, tome II, Mercure de France, Paris, 1961.

Albérès, R.-M., *Histoire du roman moderne*, Editions Albin Michel, Paris, 1962.

Boisdeffre, P. de, *Où va le roman ?* Eseuri, Del Duca, Paris, 1962.

Nadeau, M., *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, Idées, 1963.

Haedens, K., *Paradoxe sur le roman*, Bernard Grasset, Paris, 1964.

Barthes, R., *Essais critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1964.

Goldmann, L., *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

Matthews, J. H., *Un nouveau roman ?*, Recherche et Tradition, La critique étrangère, Lettres Modernes, Paris, 1964.

Boisdeffre, P. de, *La caffétière est sur la table, ou contre le nouveau roman*, Editions de Table Ronde, Paris, 1967.

Holmann, L., *Der neue Roman in Frankreich und Latein-Amerika*, Kolhammer Verlag, Stuttgart, 1968.

Netzer, K., *Der Leser des Nouveau Roman*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Wilhelm, J., *Nouveau Roman und Anti-Théâtre*, Kolhammer, Verlag, Stuttgart, 1972.

Wehle, W., *Französischer Roman der Genenwart*, Erzählstruktur und Wirklichkeit, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1972.

*Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, présentation par Réal Ouellet, Garnier, Paris, 1972.

*Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, I, *Problèmes généraux*, II, *Pratiques*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 10/18, Union Générale d'Editions, Paris, 1972.


Scanned with OKEN Scanner

2. *Dicționare literare*

*Ecrivains d'aujourd'hui, 1940—1960, Dictionnaire anthologique et critique, établi sous la direction de B. Pingaud*, Bernard Grasset, Paris, 1960.

*Dictionnaire de littérature contemporaine 1900—1962*, Editions Universitaires, Paris, 1962.

3. *Istorii literare*

Boisdeffre, P. de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Libraire académique Perrin, Paris, 1962.

## C

*Studii generale despre roman*

Thibaudet, Al., *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938.

Kayser, W., *Entstehung und Krise des modernen Romans*, ed. a IV-a, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1954.

Lukács, G., *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955.

Fricker, R., *Der moderne englische Roman*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1958.

Kayser, B. von Wiese, Emrich W., Martini Fr., Wehrli M., Heer Fr., *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1959.

Mc.Cormick, J. O., *Der moderne amerikanische Roman*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1960.

Nisin, A., *La littérature et le lecteur*, Editions Universitaires, Paris, 1960.

Forster, E. M., *Ansichten des Romans*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1962.

Woolf, V., *L'Art du roman*, Editions du Seuil, Paris, 1963.

Brodin, P., *Présences contemporaines*, Ecrivains américains d'aujourd'hui, Les nouvelles éditions Debresses, Paris, 1964.

Fischer, E., *Zeitgeist und Literatur*, Europa Verlag, Wien, Köln, Stuttgart, Zürich, 1964.

Stanzel, K. Fr., *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Albérès, R.-M., *Métamorphose du roman*, Editions Albin Michel, Paris, 1966.
*Communication*, L'Analyse structurale du récit, nr. 8, Seuil, 1966.
Genette, G., *Figures, I*, 1966, *II*, 1969, *III*, 1972, Editions du Seuil, Paris.
Raimond, M., *La crise du roman*, José Corti, Paris, 1967.
Raimond, M., *Le roman depuis la révolution*, Armand Colin, Paris, 1967.
Sollers, Ph., *Logique*, Aux Editions du Seuil, Paris, 1968.
* * * Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Aux Editions de Seuil, 1968.
Todorov, T., *Grammaire du Décaméron*, Mouton, Haga, Paris, 1969.
Migner, K., *Theorie des modernen Romans*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1970.
Jean, G., *Le roman*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
*Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Editions Klincksick, Paris, 1971.
Sollers, Ph., *L'écriture et l'expérience des limites*, Editions du Seuil, Col. Points, Paris, 1971.
Todorov, T., *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
Bourneuf, R. şi Ouellet, R., *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.
Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, Paris, 1972.

## D

*Studii auxiliare*

Mauriac. Cl., *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel, Paris, 1958.
Escarpit, R., *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.
Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1965.
Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

# SUMAR


Romanul, un gen proteiform sau În căutarea unei definiții . . . 5
Arta romanului. Comentariile referențiale și discursul narativ. Devenirea lor istorică . . . . . 22
Romanesc și antiromanesc . . . . . 40
O nouă aventură antiromanescă : noul roman francez — premizele și motivațiile unui program literar antitradițional 69
Ipostazele naratorului și modalitățile de structurare a intrigii în noul roman . . . . . 87
Neoromancierii și arta descripției . . . . . 136
Noul roman și ipostazele personajului . . . . . 153
Timp și spațiu în noul roman . . . . . 178
Formele discursului literar în noul roman și modalitățile de comunicare dintre personaje . . . . . 210
Un roman nou, un cititor nou . . . . . 225
Noul roman, o literatură contestatară supusă unei critici contestatare . . . . . 231
Bibliografie . . . . . 239


Scanned with OKEN Scanner

Contravaloarea timbrului literar se depune în
Contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032 — B.C.R., filiala sector 1 — București

Lector NELU OANCEA

Tehnoredactor EMERALD CHISMORIE

Apărut 1995. Bun de tipar 26.X.1995.

Coli tipo 15,5.

Tipărit la S.C. „Dosoftei" S.A. Iași,
str. Sf. Lazăr nr. 49, tel. 032/137060.

Scanned with OKEN Scanner

Întotdeauna n-au fascinat *„modernităţile“*, configurate în istoria culturii pe parcursul îndelungat al trecerii timpului. Am nutrit, de asemenea, un interes constant pentru diversele mişcări de *„avangardă“*, considerînd că tulbură opere moarte ale creaţiei literare şi stimulează tendinţele novatoare în artă şi istoria ideilor.

Rodul acestei curiozităţi statornice se poate vedea în cărţile mele, dintre care amintesc: *Farsa tragică* (1970, 1986), *Noul roman francez* (1973) şi *Metamorfozele criticii europene moderne* (1975, 1988).

Singura carte din acest ciclu, rămasă pînă acum nepublicată într-o nouă ediţie, apare cu un titlu uşor schimbat: *Preludii la o poetică a antiromanului.* Noul roman francez, destinat să scoată în evidenţă viziunea istorisită şi comparatistă asupra dezvoltării prozei. Stilul mai tehnic al acestui studiu este rezultatul unei experienţe datate pe care am preferat să-l păstrez neschimbat.

AUTORUL

**Preţ: 3500**
**T.L: 70**
**Total: 3570 lei**

I.S.B.N. 973-22-0441-9

Scanned with OKEN Scanner